

جان پول سارتر

# ما الأدب؟

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال



ما الكتابة؟  
لماذا نكتب؟  
لمن نكتب؟  
موقفنا لكتاب  
في العصر الحديث

منظمة  
للطباعة والنشر والتوزيع  
الضجالة - القاهرة



جان پول سارتر

# ما الأدب؟

الدكتور محمد عيسى هلال

**مكتبة مصر**

للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة - القاهرة



## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف . وهو الذي يكثر التجنى عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب يمثل - في أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام ونبلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقروا مسؤولية التأثير بحريته معاً . وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتي لهذا الكتاب جزءاً من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة المصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية . والمذاهب الأدبية .

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لي أن من الضروري أن أغلق عليه بشروح كانت تتطلب مني وقتاً لم تتحد لي أعمال كثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباعدة على حسب ما تيسر لي .

ويتضح مما ذكرت إلى لا التزام بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كلما جد دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لا بد ينتهي إلى الاتجاهات التي يجلوها والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرص على تعرفها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلائه للناس أن ينحصر في نطاقه ، كي ينظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية ؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستهيم معنى المذاهب كلها ، لأن كلا منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان ، ما كان لنا أن ننبه عليه ، لولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبي ، ممن هم في واقع الأمر آفة الدراسة الجادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التي لا يعلمها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة

لا تصدر إلا عن فئتين : المتوائمين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل مالا يعرفون ، ثم سئى النية من المعوقين .

ونؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومي وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية وأن نقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن تهض دراستنا في الأدب والنقد ، لتساير - بعد طول تخلف - نظيرتها في الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبي بدراسة المذاهب الأدبية في دأب وصبر وتعميق ، لعله يتيسر لنا في وقت قريب أن نخلق في أدبنا ونقدنا اتجاهًا عامًا جماليًا وفلسفيًا به نربط وعينا الإنساني والقومي بوعينا الأدبي الناضج المكتمل وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، في معناه الصحيح المشر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية<sup>(١)</sup> لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقدمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبي ، من وجهة نظر تمثل في مبادئها ونتائجها - كما سبق أن قلنا - الاتجاه الغالب على النقد العالمى في العالم الغربى ، على أننا ننهنا - في تعليقاتنا - على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة ، والكتاب - قبل كل شئ - يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق نظراته ، وقوته الجدلية - بوصفه كاتباً ناقداً - أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية كما قالت ذلك أو قريباً منه صحيفة ( التيمس ) في تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب .

والكتاب الذى تقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : ( ما الأدب ) ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : ( مواقف ) والذى ظهر في مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا في الترجمة . وهو مسبوق - في المجلد الثانى من الكتاب المشار اليه - بمقتلئين ، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » والثانية عنوانها « تأميم الأدب » ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنها لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ، ثم لأن المقالة الثانية ترجمت . من قبل ، إلى اللغة العربية على أنها

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحللناها عليها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية في كتابنا : الأدب المقارن ، الفصل السادس من الباب الثانى .

ذكرنا منها في تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف في تعريفه لمعنى الكتابة ، وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن تقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لتعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف في جملتها ، ووضعنا هذه النقاط في صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص . وحرصنا على أن نشرح ، في إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشاراته التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا في هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية في حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها في آخر الفصول كما هي في الأصل . وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي ما أمدني به من عون فيها سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحثني كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتعثرون في قيود النقد الجزئي للكلمات والعبارات ، عليهم يجدون من رحابة آفاق النقد في هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وإلى الشباب الطموح الذي نعقد عليه الأمل في النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما يشدودون من منهج وطريقة في النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد ، وإلى من يتصدون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأى ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وتبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المناداة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظري الفلسفي الذي يعوز نقادنا الحديث ، لعل هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلاقى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً في مصدره ، ليحكم عليه من يحكم عن بيته ، رفضاً أو قبولاً ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .

والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفي سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمي هلال





## مقدمة المؤلف

كاتب شاب أحقق يقول عني : « إذا كنت تريد أن تلتزم . هاذا تنتظر كي تنضم إلى الحزب الشيوعي ؟ » ويقول كاتب كبير التزم في أدبه أحيانا كثيرة ، ولم يلتزم كذلك في أكثر الأحيان . ولكنه نسي طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً . انظر مثلا الرسامين السوفيتين » ويشكو مني ناقد شيخ : هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب . فكي مجلتكم <sup>(١)</sup> يتبدى . في وقاحة . احتقار فنون القول والكتابة » ومن ذوى العقول الدنيا من سافى : الرأس العنيد . وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه . ويلومني أني لا أهتم بالخلود <sup>(٢)</sup> . في الأدب . يُلَف نال منه الجهد في التهور بأدبه من حرب لحرب . ويشير اسمه أحيانا بين الشبوح ذكريات رخوة ، ويعرف . والحمد لله عددا من الفضلاء أملمهم الأكبر هم الخلود . وخطئي في نظر صحفي أمريكي معمو هو أني لم أقرأ بخط « بيرجسون » <sup>(٣)</sup> ولا « هرويد » <sup>(٤)</sup> أما « فلوير » الذي لم يلتزم في أدبه ، فيبدو لهذا الصحفي أنه يتسلط على تسلط نائب الضمير . ويتغامز بعض الحثاء قائلين : « وما تقول في الشعر ؟ والرسم والموسيقى ؟ تريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ ويتساءل بعض ذوى العقول الجذلة : « لإلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هي الواقعة الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن جديدة في النزعة الشعبية <sup>(٥)</sup> على نحو أعنف ».

(١) هي مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء مقال بشره بعد ذلك في أول الجزء الثاني من كتابه : « مواقف » . هذا المقال ليس جزءاً من موضوع « ما الأدب » كما أشرنا إلى ذلك في مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتصلوا من التبعة في مواجهة مسائل عصرهم بالحديث في مبادئ عامة لا تربط بوعي العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، نعلنا بأنهم يشنون الخلود لأدبهم ، وطما منهم أن التصق في وعي العصر الذي يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة المعاصرة التي انفذها أدبهم موضوعاً له . وسيدحض المؤلف هذه الحجج في مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة في الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson ( ١٨٥٩ - ١٩٤١ ) فيلسوف فرنسي يعتمد في فلسفته على الحدس المبني على معطيات المباشرة للتحسوس ، و « التطور الخائفي » ، وهو في نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ، وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالبداهات والفكر الروحية وأثرها في المجتمع ، ومن كتبه في ذلك : « مصدر الخلق والدين » . (٤) سيحمود فرويد ، العالم النفسي ( ١٨٥٦ - ١٩٣٩ ) ، أول من تحدث علمياً - وغيرياً عن عالم اللاشعور ، وأثر بموته في النقد الأدبي الحديث ، وفي نشأة المذهب السيغالي الذي سياتشه المؤلف بتناخه في الفصل الأخير من هذا الكتاب . كما كان لاكتشافه أثر في فلسفة الإنجاز عند المفكرين من المرمزين .

(٥) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أبي صغير ، ظهر في فرنسا حوالي عام ١٩٢٩ ، كان رد أول سد أدب الأسلوبيين الحاضر ، وشهد أدب القلق الذاتي . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعزوا في أدبهم .

كم من حاقات !! ذلك أنهم يقرون مسرعون دون أن يتدبروا ، وعكسون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد وليس في الأمر مسألة ، لا لي ولكم ، ولكن علينا أن نسير غور المسألة . وما دام النقاد يدينوني باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولماذا ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه .

---

== « خاصة في قصصهم - بوصف صغار الناس ، في شئون حياتهم اليومية ، ويتنارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يعارضون بذلك غرضهم من معاصرتهم الذين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية في أدبهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجا لدى سواد الشعب الذي أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون يميونييه » و « أوجين داني » ومن أشهر شعرائهم « لا براشيري » . وليست النزعة الشعبية جديدة لا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

## الفصل الأول ما معنى الكتابة ؟

### نقاط الفصل الأول

( الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يعال يرسومها وأشكالها وأنماطها على مدلول آخر كما هي حال الأدب - المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني - ميدان المعاني هو النثر ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة . وليس هذا شأن الشاعر - إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستعملها - النثر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو عن طريق كشف الموقف حالا لتجاوزه مستقبلا رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه عرجا من النتيجة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكاتب على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ . فالجهد فيه قوة دمة تعمل عملها عن طريق الإيماء - بطلان نظرية الفن وتناقض أصحابها من أنفسهم - حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللاشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - سخرية « سارتر » من هؤلاء لحصرهم قيمة الأدب في نواحيه الفنية لداتها ، ونظهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة للوجوديين في تقديمهم )

كلا ؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلي كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر<sup>(١)</sup> - في رأى سينيوزا - عن الجوهر نفسه على سواء . حقاً قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف في أصله ، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المراء وتربيته وصلته بعالمه . ولا شك كذلك في أن الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذي يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجوده إلى ماسواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية . بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى . أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب . بل في المادة أيضاً . فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول . إذ لا يحال بها على شئ آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نخصرها في دائرتها . فمثلا فكرة الصوت خالصاً تجريد محض . وقد أوضح « مـرلوبونتي » M. Ponti <sup>(١)</sup> - في دراسته لظواهر الإدراك *Phénoménologie de la Perception* ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يغلبا من أى معنى . ولكن ما يفهم منها من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلازمها ويحوم حولها كضباب القيط . وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذى يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز؟ ألا يدخل في باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المز في التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها <sup>(٢)</sup> . - نعم قد استطاع - اصطلاحاً - عد هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار ، ولكن إذا فهمت ، عرفاً من الورد البيض أنها رمز « الوفاء » . فذلك لأنى لم أعد أحسبها وروداً ، بل يخترقها نظرى رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى . إنى أنساها ولا أحفل بفزارتها المتوثبة كالزبد ولا بعرفها المستوفز ، إنى لم أعرها إنبهاً . ومعنى هذا أنى لم أسلك حياتها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة في الصحون أشياء في ذاتها وفي أعلى درجات وجودها . ويتأمل في صفات اللون أو الشكل ، ويطلق فيها التأمل مبهوراً بمجاله ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ، وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات <sup>[١]</sup>.

وما يقال عن عناصر الخلق <sup>[٢]</sup> الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شئ من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لجموع هذه الألوان معنى محدد ، أى يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك في أن هذا المزيج تعمره

(١) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر ، أستاذ بالسربون .

(٢) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

روح هو الآخر ، وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجي ، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التي ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب في قوالب من الأصباغ التي كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف . ففي لوحة « الجلجلة »<sup>(١)</sup> ترك الفنان الإيطالي « تينتوريتو »<sup>(٢)</sup> مزقة صفراء في السماء فوق الجبل . ولم يختر هذه المزقة لكي يدل بها على ضيق النفس . ولا ليثير بها هذا الشعور ، فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء في وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم في شيء ، وممثل في مزقة صفراء من السماء التي طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصارت لها من الكثافة والامتداد . ومن الثبوت الذي لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التي لا حصر لها . ما به تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذي أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مده ، ففصل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض أسرار تمنعها طبيعتها من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة ألحان - إذا جاز لنا أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهي في هذا مغايرة للأفكار التي يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان إذا شئت مرحلة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق ودون كل ما نستطيع أن نقوله عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف . التي ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعتبرها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصبغة الألم تدل على الألم الذي أثارها . ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشئ آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً بحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أعجبت هذا حق . إنه في الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق في لوحته منزلاً خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا يظل في المنزل الذي يخلقه الإيهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يهودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن

(١) الجبل الذي صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالي ( ١٥٦٨ - ١٥٩٤ ) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة وحياتها الدينية .

يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعى ، وأن يثير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه - لكي يكون رمزاً - يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، فى حين هو فى الواقع شئ من الأشياء . والفن من الرسامين هو الذى يقدم ما يمثل النماذج الإنسانية ، فيرسم نموذج العرى والطفل والمرأة : لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعرى أو للعامل لا وجود له . لا فى الحقيقة ولا فى لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى فى العامل ؟ ماذا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها فى بعض ذوباً عميقاً لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الحبرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعبين . أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم فى التأثير ما وصل إليه الفنان جرورز<sup>(١)</sup> فى لوحته : ( الولد المضايغ ) *Le fils prodigne* . وهل يعتقد أحد أن لوحة : ( ملحمة جرينكا ) قد اجتذبت قلباً واحداً فى الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا فى كل هذا الإنتاج الفنى شئ لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . ولييكاسو<sup>(٢)</sup> لوحة خالدة لهزلين طوال القائمة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزالهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل مغينات شاحبة الألوان ، فهم شعور بمجد تشرته مناظرهم كما تشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعياه التحديد ، ضال المعلم ، غريب عن نفسه ، موزع فى نواحي اللوحة ؛ وهو - مع ذلك كله - مائل فى الصورة . ولا أشك فى أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان فى موضوعات فنية أخرى ، ولكنها يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمها ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المجللة بروح الغموض . فالمعاني لا ترسم ولا توضع فى الحان . فن ذا الذى يبرؤ - والحالة هذه - أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزامين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو فى الإعراب عن المعانى . وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هى أن ميدان المعانى إنما هو النشر ؛ فالشعر يعد من باب الرسم

(١) ( Jean-Baptiste ) Greuze رسام فرنسى ( ١٧٢٥ - ١٨٠٥ ) والولد المضايغ شخصية لكل من أبلغ

أمثال الإنجيل ( انظر إنجيل لوقا ، ١٥ ) .

(٢) Pablo Ruiz Picasso رسام أسباني ، ولد فى مالاجا . Malaga عام ١٨٨١ ، وقد تطور فى فنه حتى

أصبح الآن سريالياً .

والنحت والموسيقى . وقد لامني قوم زاعمين أني أبغض الشعر محتجين - لهم ، بأن مجلة العصور الحديثة *Les Temps Modernes* قلما تنشر شعراً . ولكن في هذا الدليل على أننا نحب ، خلاف ما يزعمون . وحسبنا في إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبي المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون في زهو المنتصر : ( لن نستطيع بحال أن نحلم أنجعل الشعر ( التزامياً ) ؛ وهذه حق . ولم أرمي إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كالثقل ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه . وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تفضية تامة بالاسم في سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير ( هيجل ) *Hegel* : يبدو الاسم غير جوهري بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهري . فليس الشعراء بتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يردون القضاء على سلامة القول بمزاوجات<sup>(١)</sup> وحشية بين الألفاظ . وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض الضعيفة للغة ، ليحتوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة ، وذلك - مثلاً - ككلمة ( حصان ) وكلمة ( زيد ) ليقال : ( حصان زيد ) [ ٣ ] ، وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حده ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية الضعيفة للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم . وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها .

وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السوراليين ، وهم الذين يربطون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على ماعية الأشياء المتعارفة بين الناس ، ولإيقاظ اللاواعي فيما يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هي فوق ما اصطلاح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السريالية معناه : ما فوق الحقيقة ، يربطون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما في مذهبهم من شطط . كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا في تجاربهم بتقديم قطع في شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا في أدهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا في ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد مجلة . من وراء شعور المسافر في كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره في البلاد الأخرى ، بحيث ينتهي من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفي بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

وليست بعلامات لمعان . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا . - كما نستشف من خلال الزجاج المعنى المدلول عليه . فتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائماً من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالتها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات نيل قليلاً قليلاً باستخدامها . وبطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ، وهي للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات - كالرسام بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان - فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى في الواقع هو الذى يربط وحده بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح في عينيه طبيعياً هو أيضاً . فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها . ولكنه خاصة لكل كلمة . نظيره في ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى في كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق . فيبهط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، ويعير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التى تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها في دخيلة نفسه . ويغصها كجسمه . فهو يحوط بمادة اللغة التى لا يكاد يعي سلطانها عليه ، وهي بعد ذلك ذات أثر بالغ في عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة . يرى الكلمات من جانبا المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما .. وقد حل بهمالمهم - قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها . بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات . فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً ويحس ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وماسوى العالم ، رأى فيها صور لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار . فليس بضرورى أن يختار نفس الكلمات التى نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التى تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما



حواله وترج به وسط الأشياء . تظهر في جنبه هو فخالصاً حقيقة أية المراس . وموجز القول أن اللغة له هي ( مرآة ) العالم - وبهذا يعرى لديه - في ذات الكلمة وفي استعمالها - تغيرات على نحو جديد . فمجس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكر أو تأنيث ومظهرها في نظر العين . كل هذا يجعلها ذات كيان حتى به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ . لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفضل فيها إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر ( لا يستخدم ) الكلمات أدوات . فليس له الاختيار بين المعاني التي تنقله ، بل كل لفظ من الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعاني الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلاً لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع المجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى علبة كبريت تكون كلها على شكل خفافش على أن تظل في الوقت نفسه علبة كبريت <sup>(١)</sup> . مدينة ( فلورنسا ) Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة - أزهار . ومدينة - نساء ، وأزهار - نساء ، في وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجبياً إذ يكون لها خاصة النهر في السيولة ، ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام . ثم تنتهي بمقطعها الأخير الذي تستديم فيه - إلى مالا نهاية - معنى الأزدهار <sup>(٢)</sup> . والنتج . هذا إلى الجهد الحاد للذكريات التي عاشها من يكتب عن المدينة . فلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها في الأفلام الصامتة في عهد طفولتي . وقد نسيت عنها كل شيء . سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص ، وعلى سبائها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت

(١) في ازدواج الأشياء على هذا النحو عرض للسريالين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لم تقاطع كلمة فلورنس ومعانيها في الفرنسية . المؤلف هنا يوازن بين هذا اللفظ وما يترجمه مجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعي المعاني التي هذه المقاطع في الفرنسية : فالكلمة مكونة من المقطع : Flo-er-ee والمقطع الأول Flo-er-ee في صوته يسمى Flo-er-ee في الفرنسية : فالكلمة معناه الذهب ، والثالث Fleurs-ee في صوته يسمى : Florence ومعناها الاحتشام ، ثم إلى آخر المقطع الاحمر : Ce-est-ee إشارة تنتهي بحرف الصامت ، وكان ما قبله كلمة Fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طرف تداعي المعاني بواسطة أصوات الكلمة .

أحبها ، وكان اسمها ( فلورنس ) . وذلك لأن اللفظة التي تنتزع النثر من نفسه وتزج به في عالم الناس ، تعكس هي نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس <sup>(١)</sup> المزدوج حين حاول في قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو نفسه شرح تجميعي لكل أنواع التلازم المتبادلة في مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول في الوقت نفسه ، في كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك يضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التي حدثت في هذا القرن إلا أزمة شعرية . فهنا يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت في الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيتته الحيلة في استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ، وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكنه هو كذلك ، ولكن كانت تنعكس - أمامه في هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة وفي النهاية صارت الكلمات في نظره هي الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء يجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة التي هي الكلمات . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ يظن أنه يؤلف بذلك حملاً ، ولكن هذا عمله ؛ إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لنشاتها السحري انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشارك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادة شكل الجملة النحوي ، إذ أن هذا الشكل إلا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتيباً به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذي يتصور به ( بيكاسو ) في خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

---

(١) Michel Leliris شاعر فرنسي معاصر ولد في باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقتة الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذلك نفسه . وهذا الشاعر مثل السريالين جميعاً بعيد من الصور والألفاظ التي تثير المناطق النفسية الخفية في اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

سأجوب بنفسى إلى حيث أصفى لتدو الطيور صُبْحَنَ السلانا  
ولكن - أقبل - استمع للغنا ء من القلك سحرأ إليك توافى<sup>(١)</sup>

(لكن) هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لونا ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبدئى كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نقي واستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته في إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . . والعكس كذلك صحيح في أن صبغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما في مثل هذا الشعر الجميل :

ياللفصول ! وياتششم قصورا من لى بنفس غير ذات قصورا ؟<sup>(٢)</sup>

فليس هناك مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : الاستفهام الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن ( رامبو ) Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير ( بريتون )<sup>(٣)</sup> في شأن ( سان بول رو )<sup>(٤)</sup> : ( : لو

(١) ترجمة ليتين فرنسين للشاعر الرمزي ملارمي هذا نصهما :

Fuir, La-bas je sens que les oiseaux sont ivres  
Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة ليتين للشاعر الفرنسي « رامبو » وهذا نصها :

O saisons ! O Châteaux !  
Quelle âme est sans défauts ?

وأترنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٣) معلوم أن أندريه بريتون Andre Breton الكاتب الفرنسي المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السريالية ، ولد عام ١٨٩٦ - وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٤) Saint-Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين ( ١٨٦١ - ١٩٤٠ ) .

كان قد أراد أن يقول ذلك لقالة) . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفعالاً مطلقاً . ومنح تعبيراً جميلاً مطلقاً من روحه وجوداً استفعالياً . وبذا صار الاستفعال شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي ( تانتوريتو ) Tintoretto في أسماء صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا ( رامبو ) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة في هذا هو أننا - لكي نرى هذا الجوهر - يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية الخالق .

ونستطيع ، إذن أن ندرک في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون ( التزامياً ) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تنضج دلالتها في الشعر كما تنضج في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يحلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه في شعره - ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية . فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبسها . وفوق هذا يوجد دائماً - في كل جملة وكل بيت من الشعر - ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس . كما يوجد في مزقة السماء الصفراء فوق جبل ( الجبلجة ) <sup>(١)</sup> ما يتجاوز مجرد كربة حبسية أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التي أثارها . وكيف يرجى إهانة الغضب أو إثارة الهيام عند القارئ في حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية . إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها . لكي يراها على وجهه مقلوب <sup>(٢)</sup> ؟ وقد يقول معترضون . ( لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية ، وقد نسيت ( بطرس عما نويل ) <sup>(٣)</sup> ، ولكن كلا ، لم تذكروا منى ناسياً ، بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهاناً على ما أقول .

---

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص الخلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق شرح ذلك .

(٢) شاعر فرنسي معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب العالمية الثانية . وإنجاءاته تنرد بين الثورة والمحافظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر بنزعة بول كلودل المسيحية .

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) في شعره . أف يكون ذلك سبباً في إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيه تشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب . وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه في عمليهما في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم الحروف . وعالمهما بعد ذلك منفصلان لاصلة بينهما . وما يعتد به أحدهما . قد لا يعتد به الآخر . فالنثر في جوهره نفى . وإني لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذي (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد (جوردين) <sup>(١)</sup> ناثراً حين طلب حذائه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكتاب متكلم : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل ذلك . دون غاية . فلن يصير به شاعراً . بل ناثراً يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب . وآن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر في الكلام . فمادته بطبيعتها ذات دلالة : أى أن الكلمات قبل كل شئ ليست بأشياء . بل هي ذات دلالة على الأشياء فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أولاً تروق في ذاتها . ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التي علمنا أباها بعض الناس عن طريق الكلمات . دون أن نستطيع تذكر كلماته من الكلمات التي تعلمناها بها . فالنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر . أو على حد تعبير (فاليري) : يوجد النثر كلما مرت الكلمات في خلال نظرانا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذ واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأى من الآلات يتاح له . فإذا ما انجذب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بخال بتلك الآلة . وكل ما كان يلزمه . على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الغصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة . أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة . فهي بمثابة عصي أو بمثابة سراويل وقاء . نختمى بها من الآخرين ونستحبر بها عنهم . فهي امتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كمزنتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى . على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . وندرك اللغة حين يستخدمها متكلم

(١) M. Jourdain : شخصية أدبية خلفها مولير ( ١٦٢٢ - ١٦٧٣ ) في ملهة له مثلت لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهة : Le bourgeois Centilhomme والبرجوارى البليل وقد أصبح جوردين مثالاً محدث النعمة الوصول الذي يتنكر للأنثى فيكون مثل سخرية الجميع .

آخر على نحو ما ندرك أعضائه إنسان آخر . هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولاً . بغية التأثير في الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير في . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء ويبدو فقد النطق . من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى . ولكنه في الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن الثر في كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، إذا كان التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده . فنحن إذن أن نطلب . أولاً ، من النادر : ما غابتك من الكتابة ؟ وفي أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان في القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شئ فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل البحث ، إذا التأمل والنظر العقلي ميدانها الصمت . على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حسب - والحالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة في غير أناة ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مرفى خاطره إذا انتظمت الكلمات في جمل بقصد الإيضاح ، فبغنى هذا أن قصداً آخر غريباً عم مجرد النظر العقلي . بل وعن اللغة نفسها . قد تدخل في الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج ومهما يكن من شئ فعلياً أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المتفهبون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهرى لمن يتتوون الكتابة من الشبان . « أليدك شئ تقوله ؟ » أى شئ يساوى ما يبذل من جهد في الإفضاء به . ولكن ماذا نعى بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع في ذلك إلى نظام المقيم المتعالية ؟ .

على أننا إذا لم نأخذ في حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهي « قوة التعبير » وجدنا خطأ جسيماً للأسلوبين المختص : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجري لطيفاً على سطح الأشياء . ويمسها مساً خفيفاً دون أن ينالها بتغير ؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء ينحصر في كلمة تأملاته غير ذات منال إنما الكلام عمل : كل شئ سميت لم يعد ، بعد ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التي كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوحيت به إليه ، فجعلته يرى نفسه وبما أنك حددت هذا السلوك للآخرين في نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرفى في اللحظة التي يرى فيها نفسه ، فما كان يتحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً

فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع . فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول . وراى بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة فكيف تريد بعد ذلك أن يبق لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فلما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعى . وإما أن يرتد عنه وهكذا ، بمشروعى الأدبى . أكشف عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره . وأصيب جوهر الموقف ، وأنفذ إلى كل جوانبه . وأجلوه أمام العيون ، وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً فى هذا العالم . وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أتجاوزة إلى المستقبل .

فالنثر ، إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة . يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن فلما أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » ويدرك الكاتب « الالتزامى » أن الكلام عمل . ويعلم أن الكشف نوع من التغير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شئ إلا حين يقصد إلى تغييره . وقد نخل عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها ، فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ موجود ما حياله بالحيدة ، حتى الله لأن الله كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها . لأن نظرتة تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحنق والإعجاب والأمل واليأس بتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتها . حقاً قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعى ؛ ربما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغى أن يصرفه الحمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مفدراً له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلاً : « آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » بل يجب عليه أن يقول : « ماذا لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربية التى كانت تحمل فابريس وسانسفرينا<sup>(١)</sup> « إذا تولد بينها الحب فقد حق على الضياع » وهو يعرف أنه هو

(١) شخصيات فى قصة ستانال التى عنوانها : *Chantreuse de Parme* ، وهو موسكا هو رئيس الورداء فى بلاط بارم ( فى إيطاليا ) بحب دوقه سانسفرينا الجميلة ، وهى عمة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تبعه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمر ، وتندور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ ، وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلاك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها ميكافيل لو أنه بقى فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

الذى يسمى المسمى بعد ، أو ما لا يتجراً على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتي الحب والبغض ينبجسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - في قلوب أناس لم يجرموا بعد أمرهم في شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير بريس بارين<sup>(١)</sup> Brice Parain - « مسدسات عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه في مكنته الصمت . ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف . لا تصويب طفل على سبيل الصدقة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسباع الدوى . سنحاول - فيما بعد - تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب . ولكننا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان ، لكي يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجولهم من موضوعات جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة . ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التي تستهدفها . وكذلك الكاتب في رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة . فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمة عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج دح الكلمات تنتظم حرة في سلك الجمل . فستحوى كل كلمة اللغة كلها<sup>(٢)</sup> . يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات . كما تأخذ السكينة في الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من الحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكما ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به في صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثاً : لماذا فضلت في الكلام هذا دون ذاك ؟ وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغير ، فلماذا تغير هذا دون ذاك ؟

---

(١) كاتب فرنسي معاصر له بحوث قيمة في فلسفة اللغة ووظائفها .

(٢) لأن من وراء الدلالة الحاسمة للموقف الخاص نترى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دلفت عن مظلوم أو ناهضت ظلماً معيناً ، فعل الرغم من أن دفاعك متصرف كله إلى موقف وشخص معينين ، فإن المعاني الإنسانية في مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أياً من كان ، كل هذا يترأى أضافاً عاماً ومعاني مسلماً بها وراء المعاني المحددة . ويزداد هذا وضوحاً في ثانياً دراسة المؤلف ، وبخاصة في الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكفى هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .



على أن كل هذا لا يمنه من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة الثر ، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعاني فمن الحق إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمنة تدق عن الإدراك . وهو في لوحة الفنان يبهر مشرقاً لأول وهلة . ولكنه في الكتاب مستسر يعمل عمله عن طريق الإيحاء . شأنه في ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه . فهو لا يكره إكراهه . بل ينجح بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به . فيعتقد أنه إنما يستسلم لمطلق الحجب ، على حين هو في الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية في الترتيل ليست هي العقيدة ، ولكنها تهيئ لها . وكذا توقيع الكلمات وجبالها ، والموازنة بين أجزاء الجمل ؛ كل هذا يتحكم في عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعى منه ؛ فهو بمثابة الترتيل في الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها . ولم يبق منها إلا نغفات عملة . والمتعة الفنية في الثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإني لأكاد أتواري خجلاً إذا أذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان<sup>(١)</sup> ولكن يبدو أنها انخلت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب . أو بعبارة أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا في مهاجمتنا في أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعاني ، لو لم تكن تلك العدوى التي سرت من الشعر إلى بعض النثر فأضطربت بها أفكارهم ؟. أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حقا قد تستدعي الموضوعات أنواعها من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما يتنظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي . وأى شيء أوغل في الالتزام ؟ وأشتق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « باسكال » من ذلك موضوع كتابه : « رسائل إلى صديق في إقليم بروفنس<sup>(٢)</sup> » وبالاختصار تنحصر المسألة في تحديد موضوع

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعي في الأدب ( ١٨٤٠ - ١٩٠٢ ) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشير القارئ بها ، لأنها لا تعمل مجرد وسيلة لغاياته.

انظر : Le Roman Experimental P. 45-56. E. Zola

(٢) عنوان كتاب « باسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمان عشرة ، والعشرة الأولى منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عناوانات صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياساتهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى في عصرها ، في فرنسا وفي غيرها من بلاد أوروبا .

الكتابة : أهو الفراشة مثلا أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً مايسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيروود<sup>(١)</sup> قد قال : المسألة أولاً مسألة أسلوب . وتأتي بعد ذلك الفكرة » وهو على خطأ . إذ الفكرة لم تأت إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين تستهويهم وتتظروهم . أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً في « التزامه » بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائماً في المجتمع وفي وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة Racine<sup>(٢)</sup> ولغة « سانفرميون »<sup>(٣)</sup> لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال وربما يخرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما في جانب هواة الأسلوب .

ويم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعترضوا ؟ يبدو أن لى خصوصى يعوزهم الشعور بالجد في عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تم عن العار الذى ينكشف عنه ما سطروه في عمودين أو ثلاثة من أعمد المقال . وبودى لو علمت باسم أى مبدأ حكوا على ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب ؟ لكنهم لم يشرحو شيئاً من ذلك . إذ يجهلونهم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعوا لإدانتهم لى تلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هى أيضاً مما يضاف به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرعه بها نكرات القرن الأخير ، وإذ فضلو أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثرهم

(١) Girardoux كاتب فرنسى ( ١٨٨٢ - ١٩٤٤ ) يعنى بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لشكاد تخفى وراء جمال العبارة ، ونفره يعمل طابع الشعر .

(٢) الشاعر الكلاسيكى الفرنسى الذى وصل بالأساسة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبقريته تتجلى في وصف الصراع النفسى والمواطف المشبوبة ( ١٦٣٩ - ١٦٩٩ ) .

(٣) Saint-Evremond كاتب كلاسيكى فرنسى ، ذو أسلوب قوى لاذع ومزاج حاد ( ١٦١٠ - ١٧٠٣ ) .

فرانديز<sup>(١)</sup> بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ «رسالة الكاتب» فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن يشغل نفسه بمسائل الحياة العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها . ولا يقتصر في بحثه على الجرى وراء جبال الألفاظ التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء «رسالة لقرائه وما «الرسالة» إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ . والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر<sup>(٢)</sup> ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة . وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأموات انحصر عملهم في الكتابة . وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليس معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات «رامبو»<sup>(٣)</sup> ومات كذلك «باترن برشون»<sup>(٤)</sup> Paterne Berrichon و «إيزابيل رامبو»<sup>(٥)</sup> Isabelle Rimbaud . وبذا اختفى من الطريق مشير والفضيق . ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرسومة على الألواح في غرض الجدران . كأنها الأقدام المحتوية على رفات الموتى في المقابر الرومانية وحياة الناقد غير راضية . فامراته لا تقدره حتى قدره . وأولاده ناكرو الجميل . ونهاية الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى في مكتبته دائماً أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتاباً . ويفتحه . وجينداك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعثة من سراب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد : «القراءة» وهي عملية ذات شقين : فهي من وجهة نظره نوع من الاستيلاء . إذا أنه يعبر جسسه للموتى

(١) Fernandez (Ramon) ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستندال وبلزاك وبروست وكوتتراد ميريديت ، ومن أواخر كتبه كتابه المسمى : بلزاك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخريه قاسية من النقاد الذين يقتصرون في تقديمهم على دراسة جواب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي الفنية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي يتفقدونه والجميع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في تقديم الشكل ، أو النواحي التقنية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المنفعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهنتهم التي يمشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويغنى المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٣) شاعر رمزي فرنسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى ( ١٨٥٤ - ١٨٩١ ) .

(٤) و «إيزابيل رامبو» هي أخت رامبو ، وزوجها باترن برشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يرأسها .

لكي يعودوا إلى الحياة . وهي من جهة أخرى نوع من صلوات يعقدها ذلك الناقد الآخر فانكتب في نظر هذا الناقد لا يعد شيئاً من الأشياء . كما أنه عسلاً ولا فكرة وقد سطره ميت في أشياء ميتة . فلم يعد له بعد مكان في هذه الأرض . ولا يدور فيه الحديث عن شيء يمسنا عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقع حبر على ورق متعفن . وعندما ينتث الناقد الحياة في هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات . فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها . وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه . وعن مخاوف وآمال انقضى وقتها . فهو محوط بعالم تجديدي كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتابيل تصور العواطف . أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » ولذا يتخيل أنه على صلة بعالم يعا على الفهم . شأنه في ذلك شأن ما بعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكي الفن . كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الخس محاكاة لعالم المثل . وحين يستغرق في القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطيف فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ؛ وليس ابنه الأحب إلا طيفاً كذلك وسيخلد هذان الطيفان ما دام « كزيتوفون » قد خلد صورة « كزاتيب »<sup>(١)</sup> وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث »<sup>(٢)</sup> وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون الفضل بموتهم . فتمضي كتبه . على ما يعجزها من نضج . وعلى ما تفيض به من حياة وما بتقدم فيها من معان . إلى الشط الآخر . حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً . . فينمو في نظره رواؤها قليلاً قليلاً . وبعد إقامة قصيرة في المظهر تمضي تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قوماً جديدة .  
وها هي ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « برجوت »<sup>(٣)</sup> « وسوان »<sup>(٤)</sup>

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهي معروفة بشراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليوناني : « كزيتوفون » Xénophon (من حوالى ٤٢ إلى ٣٥٥ ق . م .) في كتابه : « مآثر سقراط » Mémoires de Socrate الذى صور فيه سقراط رجلاً تقياً ورعاً .  
(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third وفيها يصور شكسبير شخصية ريتشارد المايق المتآمر الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أليمة وارثك جرائم كثيرة ، ثم كان فريسة عذاب الضمير في ليلة قتل فيها بيد الخارجى عليه . وهزمت حيوشه ، وتولى بعده هري السامع .

(٣) شخصية أدبية من شخصيات التي خلقها مارسيل بروست في مجموعة قصصه التي يطلق عليها : البحث عن الزمن المفقود . وهي شخصية كاتب برجوارى يذكر في ملاحه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر نسلو . وهو أناتول فرانس .

(٤) شخصية أدبية لما رسن بروست أيضا ، يذكرها في أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، مناولها : Du côté de chez Swann . يصف شخصية برجوارى مرة تعرفه أسرته مارسيل ( وهو في مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه في كثير من ملاحه ) وأسة سيان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكانا كبيرا في القصة الأولى وثانوية من مجموعة ويصص : « البحث عن الزمن المفقود » سابقة الذكر .

« وسيفريد »<sup>(١)</sup> و« وبلا »<sup>(٢)</sup> و« مسيوتست »<sup>(٣)</sup> و«ما قريب دور » نانانابل »<sup>(٤)</sup> و« مينالك »<sup>(٥)</sup> .

أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموق ، كأنما واغاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حنكة « فاليري »<sup>(٦)</sup> ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاما كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم ، لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة

(١) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسي « جان جبرو دو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاعها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهي سخرية ونقد للشعبي : الألمان والفرنسيين وما فيها من حبر وسر ، وكيف أن كلا الشعبين يمكن أن يكمل الآخر . وفيها أن جنديا فرنسيا يأخذه الألمان فاقد الوعي ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى ألتانيا غلصا ، ثم يتعرف عليه - في عراق - كاتب صحفى فرنسي ، فيكتشف فيه رفيق صباه في منطقة ليموزين الفرنسية .

(٢) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » للفتى « فيليب » من أمرتين متعاضدتين سياسيا ، ويتمثل هذاهما في نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل في مثلين سياسيين منشودين . وفي نفس الحيين تتمثل هذه العقبات التي لا سبيل إلى التغلب عليها . وفي القصة كذلك سخرية من حزبين فرنسيين معاصرين للمؤلف . على الرغم من ميله إلى القصة الحزب منهما . (٣) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها يول فاليري ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيوتست » العجيبة ، ورأيه في المجتمع ومواقفه فيما يخص العادات والزواج ، وما في حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٤) Nathanaël شخصية أدبية في كتاب « الغلاء الأرضي » لأندريه جيد ( ١٨٦٩ - ١٩٥١ ) أو صدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من الخلق ، فيه يتم المرء بتجاربه أكثر مما يتم بالعلم . وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباح الحياة وبجربته ، دون جهود لكرم الخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابي أن يتم بنفسك أكثر مما يتم به ، ثم أن يتم بالآخرين أكثر مما يتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « نانانابل » ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى في الكتاب هي المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٥) Menalque أنظر الماش السابق .

(٦) Paul Valéry ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشره الرمزية ، يتم بها لفصوص في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيجاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لا يتم بالجمهور بقدر ما يتم بالفرن ، انظر مثلا مقالته : « وجود الرمزية » في : P. Valéry : Oeuvres, ed la Pléiade, I, P. 686-705

ولوسائل الإيجاء الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ثم كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

التبجيل كأنه أحد القديسين الأفذاذ . وعلى النقيض من ذلك « مالرو »<sup>(١)</sup> ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن نقادنا متطهرون<sup>(٢)</sup> لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقي ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم فى العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حماسهم لى المسائل المدروسة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على مالا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المعارك الدامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذ سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة . وهكذا تجري الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثروة والترادف ، وكأنما على كل نادر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى . ولكنهم ، طبعاً ، فى كل أفكارهم غشطلون . فقد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحججة . ولكن لم نعد نعى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فإكانوا يشبهون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم نخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسبنا التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسبنا أن هذه النبؤات كانت ، فى وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت

---

(١) Malraux كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم فى قصصه بالتحليل النفسى ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث فى صلاته المعقدة بالمجتمع وقضاياه الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه :

Les Conquerants

وموقف الإنسان Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعهما الشيوعية فى الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) فى الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ثم عصر السخرية : Le Temps du Mepris (١٩٣٥) ، وكتابه « علم نفس الفن » Psychologie de l'Art (١٩٤٨ - ١٩٥٠) - فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه .

(٢) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب دينى إلحادى يبالغ فى الفضائل ، انتشر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعدده الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحجج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما تعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإنجازها في نظرنا إلا حلية وتأنق في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يحس الناحية العملية في شيء . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ »<sup>(١)</sup> ، ومثل الزخارف العربية في قصر الحمراء .

وتبرز مشاعرنا هزاً قويا هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا . وبالأحرى لا يتحركنا فيها سوى التمثيل العاطفي . فقد بقيت الأفكار فيها - على الرغم من خلقة جذبتها على مر العصور - عناصر مقاومة جزئية لمخلوق من لحم ودم . فن وراء حجج العقل التي ذوت قيمتها نقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والردائل ، وندرك مدى ذلك الجهد الهائل الذي يعانیه الأحياء ، فالكاتب « ساد »<sup>(٢)</sup> يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه في المناقص ، فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لؤلؤية . ورسالة « روسو »<sup>(٣)</sup> في المسرح لم تصرف إنساناً عن الذهاب إليه . لكننا نتلوق أدبه اللاذع في بغضه للفن المسرحي . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسي<sup>(٤)</sup> . فنستطيع أن ننشر « العقد الاجتماعي »<sup>(٥)</sup> بأنه

---

(١) (Jean-Sébastien Bach) موسيقار ألماني ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية تتم عر عقربة في ضناها وانسجامها .

(٢) Sade كاتب فرنسي مترد معروف بقصصه المصورة للردائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية ( ١٧٤٠ - ١٨١٤ ) .

(٣) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة في المسرح Lettre sur les Spectacles نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالمير » D'Alembert إلى إنشاء مسرح للملهة في « جنيف » . وفي الرسالة يرمي « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتقل صورة من المدينة للناس فيها معالم الماسد الفاتنة المغرية ، على أن المآسي المسرحية نفسها تشعل نيران العواطف وتغري بالرديلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته في فضائل الرجل الطري الذي يفسد كلما تحضر .

(٤) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون في الكشف عن النواحي النفسية في أدبه ، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور ، أو من حيث النواحي الذاتية الخفية . ولا عبرة عندهم باللاشعور إلا عندما يتمكن أثره واضحا في أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعي منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب في تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الاتزامي . انظر التحليل النفسي عند الوجوديين وأثره في الفن للمؤلف في كتابه : « الوجود والمدم » الفصل الثاني من الباب الرابع :

L'Être et le Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

( ٥ ) Contrat Social أو العقد الاجتماعي ، وكان يسمى : « إنجيل الثورة » أي الثورة الفرنسية الكبرى ، =

وليد مركب نقص كالذى كان عند أوديب . ورو « روح القوانين »<sup>(١)</sup> بمركب النقص عند مؤلفه . أى أننا نتمتع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعندما كتاب بهذا النحو على أفكار يتشهى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تناع تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تحقّق القلوب ، وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جويينو »<sup>(٢)</sup> صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتخفنا برسالة استألت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيجب أحدهما ويبغض الثاني . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنها كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنها ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالتهم ، وذلك لأن يقتصرُوا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختياري . لأن الموتى من

---

== نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من ينسب الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة ، وهو يبينه على عقد أسس قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والترم فيه كل فرد تجاه المجموع التزاماً متبادلاً على التساوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختياري الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ماسماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على كل فرد فى ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هى مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس مشروع لأن دعائه العقد الاجتماعي ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام . ومتين لأن له ضماناً فى قوة الإرادة العامة التى لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة . وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر فى العالم أجمع . وفى مقدمة « العقد الاجتماعي » يذكر « روسو » أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله فى هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان فى هذا المعنى الأخير أساس العقد النفسى التى يشير « سارتر » إليها سائراً .

(١) L'Esprit des Lois أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » ( ١٦٨٩ - ١٧٥٥ ) وبتبين هدف المؤلف من كتابه يذكر عنوانه كاملاً : « روح القوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة » . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بعمامة ، قد أثر مبادئ حديثة فى التشريع ، منها مسئولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهروه بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسياسى فرنسى ( ١٨٢٦ - ١٨٨٢ م ) مؤلف كتاب : « رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية » Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتراض بالجنس ، وبخاصة من الألمان .



مونتيني<sup>(١)</sup> إلى «رامبو» قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد . وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب - في نظر هؤلاء النقاد - أن يجعلوا من هذا الفضل الذي أخذناه به عن غير قصد هؤلاء السابقون - غاية الأولى التي يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضو إلينا باعتراقات لم تصقل ، ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان في هنك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إننا نجد متعة في كشف القناع عن حيل « شاتوبريان »<sup>(٢)</sup> و« روسو » . وفي مفاجأتها في المواطن المستمرة حيث يلعب دورهما على الجمهور . وفي تمييز الدواعي الخاصة في قضايهما العالمية ؛ فعلى احدثين . إذن . أن يقصدوا في كتابتهم إلى إناحة مثل هذه النعمة لنا فليستوفوا أقيستهم . ولينفوا وليثبتوا الحجج ، أو يضلواها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعائم سوى غاية ظاهرة لخطابهم . أما الغاية الحق فهي الإقضاء بذات أنفسهم إقضاء غير مقصود . وعليهم أن يوردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم . على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين . وعليهم أن يسوقوها في موضوعات لا تهم أحداً بعينه أو في حقائق جده عامة<sup>(٣)</sup> . حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً .. وأما عن الأفكار فليعلم أن يفسفوا عليها مظهراً من العمق . لكنه ليس إلا مظهر فحسب . وأن يصوغوها بحيث تنضح وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطغولة بائسة . وكصراع الطبقات . وكالحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتوغلوا جادين في ميدان التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان . على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع ليست من الجمال في شيء . بل هي مثار ضيق ، والإمعان في سوق الحجج مثار ضيق

(١) Montaigne كاتب أخلاقي فرنسي ( ١٥٣٣ - ١٥٩٢ ) مؤلف « الرسائل » وفيها يحاول في عواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من شأها تناقضه في طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاعتدال إلى العذالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعده أن هن الحياة يجب أن يبنى على الحكمة الرشيدة التي يستوحيا المرء من الذوق السليم وروح التسامح .

(٢) الكاتب الفرنسي الرومانتيكي الشهير ( ١٧٦٨ - ١٨٤٨ ) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أ. الرومانتيكيين ها أيهما يرمضان أنفسهما في الصور والمواقف العاطفية التي يصوراهما شعوريا ولا شعوريا في أدبهما والكشف عن ذلك هو هم مدرسة التحليل النفسية التي يعيها هنا المؤلف .

(٣) لا يؤمن الوجوديون بحلولى الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل في ذاته معنى عامر . وباحته مد يرتك الظلم ، ولكن العدل ينصح حقاً في موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . ولها يادعون الكتاب أن يتخذوا موقفاً خاصاً من مسائل أهمهم أو مشكلات العالم . ويزداد هذا المعنى وضوحاً في كلام المؤلف في الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

كذلك كما رأى ذلك « ستاندال »<sup>(١)</sup> وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحجب بحيث تكن من ورائها الدموع . فالأقيسة تتزعزع من الدموع ما فيها من ابتذال . وكذا الدموع - بما توحى به من منشئها العاطفي - تتزعزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثيرها مداها . كما لا نصل بوجه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمين لتلك اللذة المعتدلة التي نجدها . كما هو معلوم . في تأملنا لكل عمل فني وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق » و « الأدب الخالص » ذاتية تتجلى في صنوف من الموضوعية ، وحديتها لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت . وفكرة هي في نفسها جدال دائم . وعقلا ليس سوى قناع للجنون . وشيئا خالداً تنوهمه الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ . ولحظة تاريخية تحوى بما عمرت به جوانبها الحبيثة من معان على نموذج الإنسان الحائد . وتعلينا خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

ونرسالة التي يريدون الكاتب على أدائها - كما يتضح مما أسلفنا من شرح - هي روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ تأملها على بعد في هبة . ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواء قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جواله تفتي بشن ضئيل . فنها روح الشيخ الطيب « مونتيني » . ومنها روح « لافونتين »<sup>(٢)</sup> . ومنها روح « جان جاك »<sup>(٣)</sup> . ومنها روح « جان پول »<sup>(٤)</sup> . ومنها روح « جيرار »<sup>(٥)</sup> . والمتعة . والفن الأدبي هو اسم مجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح طيعة

(١) Stendhal كاتب وناقد فرنسي ( ١٧٨٣ - ١٨٤٢ م ) ذو ذوق رومانتیکی ، يظل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفي ساخر أحياناً . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .  
(٢) La Fontaine ( ١٦٦١ - ١٦٩٥ ) شاعر كلاسيكي فرنسي ، مشهور بقصصه على لسان الحيوانات ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف في دقة ولطف وسحرية جعلت هذا الجنس الأدبي يرتقي في إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوانات .

(٣) يقصد جان جاك روسو . وقد سبقت الإشارة إليه في هامش ص ٣١ - ٣٢ من هذا الفصل .  
(٤) Jean Paul كاتب رومانتیکی ألماني ( ١٧٦٣ - ١٨٢٥ ) . وقد حاول في إنتاجه الأدبي أن يميز عن أدق خليجات النفس في منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية في كتابنا « الرومانتيكية » .

(٥) جيرار دي نرفال ( ١٨٠٨ - ١٨٥٥ ) كاتب وشاعر وقاص رومانتیکی ، وفي شعره وقصصه كان يميز عن هواجسه وأوهامه في أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : إنه العقل الذي يمل عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات . ومن قصصه « سيلقي » و « أورليا » وهما احتفل السوبراليون ، إذ فيها تتلفق الأحلام في مجال الواقع ، وتمحي الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

مسألة . وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطالين يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التي ينفقونها جميعاً في المشاغل الخارجية ، لكي يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . وبحال الانتفاع بها مأمون لا خطر فيه : فهذا الذي يظن أن « مونتيني » جاد في شكه في رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاش الطاعون بمدينة « بورد » ؟ ومنذا الذي يثق في صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده في ملاجئ ؟ ومنذا الذي يخفل بحرية الخواطر الغربية في كتاب « سيلني »<sup>(١)</sup> ، مادام جيرار دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهني يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الفرنسية عمادته موصلة بين « باسكال »<sup>(٢)</sup> و« مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و« مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مارلو » و« جيد »<sup>(٣)</sup> إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . ونحن نتابع المتناقضات في الحياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلها كلها غير ذات جدوى ، وعندما تتمخض رسالة الكاتب - على هذا النحو في عمقها المزعوم الذي لا يتوصل إلى مداه - عن هذه الحقائق المعروفة . « أن الإنسان ليس بطيب ولا شرير » وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » . وأن « العبقري ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية القصوى في نظرهم من هذا العمل المشنوم ؛ ويستطيع القارئ أن يصيح هادئ النفس وهو يلقي بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

(١) عنوان قصة جيراردى نرفال ، نشرت في مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets وموضوع قصة « سيلني » هو حب جيرار لأورليا المخلطة ، وهو حب لم يستطع أن يوح به لها ، وتدور أحداث هذا الحب في أحلام يقظة تترامى فيها الأشخاص كالأطياف ، وينتهي بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار » عنها قبل موته في الفترة التي كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهي تكتملة وتفصيل لقصة « سيلني » ، وفيها يخلط الحلم بالحقيقة ، مما اقتضه السيرياليون أساساً منذهبهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشرت إلى مغزها في فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين انظر كتابي « الرومانتيكية » .

(٢) Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) العالم الفرنسي والفيلسوف الشهير الذي سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين في رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التي تنقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحي . وقد نبه إلى مبدأ النسبية في الأخلاق والمعادن ، ولغله وجوه شبه عامة يبه وبين « مونتيني » كما هو في رسائله وسرى أن بعض أفكار « باسكال » قد حببها الوجوديون .

(٣) وقد كان أنثريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذي نترجمه ، وكان أنثريه جيد في كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هي ، محضراً الزاعم الخلقية . قاصداً وسيحدث « سارتر » عنه في أدبه في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

ولكن بما أنا نرى في الإنتاج الأدبي مشروعاً من مشروعات الخلق . وبما أن الكتاب يخون قبل أن يموتوا ، وحيث إننا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا في كتبنا . وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكي نضلل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أننا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » في كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفهاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان في الحياة من أنه في نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا - نتيجة لهذا كله - أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

## تعليقات على الفصل الأول ما الكتابة

[ ١ ] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمة موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .  
[ ٢ ] أعبر هنا بكلمة « خلق » لا بكلمة « محاكاة » وهذا كاف للقضاء على الخلط الذى وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne ، وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه في جداله يصارع أطياً من خلق أو هامد

[ ٣ ] قد ذكر هذا المثل باتاى Bataille في كتابه : التجربة الباطنية :

L'Expérience Interieure

[ ٤ ] اذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شئ عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة<sup>(١)</sup> ، في حين يرسم النثر صورته<sup>(٢)</sup> فالعمل الإنسانى الذى تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس في أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمضى غير مدرك في نفسه ، إذ العبرة بنتيجة : إذا مددت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غيروعى عابر ومهم بخركتي ، والشئ الذى أرى هو القلم فالمرء في صلته بعالمه تستليه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم - بما فيه من أشياء - غير جوهرى ، بل نعمة للعمل الذى هو غاية في نفسه . فها هي ذى الكأس لكي تيمس الغادة الحفياء في حركتها الرشيقة فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور في صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار في نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات في محاولاته ، فانه بقى حتى القرن التاسع عشر في وفاق مع المجتمع في جملته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة في الغرض الذى قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه في ذلك شأن الناصر .

(١) كما في أسطورة البطولة في اللاحم ، كما سيذكر المؤلف بعد قليل .

(٢) في القصة في معناها الحديث ، وفي المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف .. من وراء محاكاة الواقع في صورة من صوره . فالتنثر في جوهره نغمي ، في معنى النغم الاجتماعي .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي . كون الشعراء والكتاب جهة واحدة للأشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقي عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان . ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب ثلاث أمامها قوى الإنسان الذي كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بنجاحه في محاولته - قد غاص في وهلة مجتمع نفى . فالباحث الأول لعمله - ذلك الباعث الذي أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو . إذن النجاح بل للإخفاق . وحين يقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التي لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافي اللخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه . ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تعلقة للإخفاق .

والغاية من الشيء هي إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم في إقحام الإخفاق والدمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأخرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواها . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت معاً . وليس المنطق - في صورة الديالكتية - كافياً للتفكير في المحاولة . بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب - ألا وهو التاريخ - لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فنقطته يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتية مع ذلك ديالكتياً . بل يرى الرجل العمل أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تخفق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطفولة ، لاسند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة . لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حالته يدعو إلى التمتع . فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها<sup>(١)</sup> الفردية . ولكن إذا قبلنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو ممارسة لهذا العالم وتملك له في وقت معاً : ممارسة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه - على العكس من ذلك - يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهي حدود وجوده المقهور . فالإنسان

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، في حين نظل - في حالات النجاح ، وفي الأحوال العادية للحياة - غير عابئين بهذه الخصائص . فكتافة الأشياء وتوسعها لنا ، وتوحيدها لما نريد ، كقيلة بتبنيها إلى ملأنا من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للثقل على العقبات . وبدونه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس فلا نترك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة في فهمها حق الفهم .

بمنابة تأنيب في ضمير العالم . والإخفاق أيضا تملك . لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آلة إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه - والحالة هذه - غائبة غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه ، فيه من الإنسان بقدار ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه في نفسه يترجح<sup>(١)</sup> ويتحول فثلاً تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعاني ، وكان نقل المعاني إلى الآخرين مستحيلاً ، فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها<sup>(٢)</sup> الفردي ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعاني ، ولكن بما أن النقل قد أخفق في النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذي يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق في التعبير إنشاء للمعاني المتعذر نقلها . وإذا عوق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للإدراك التزييه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه في الصفحة السادسة<sup>(٣)</sup> عشرة من الصفحات التي قدمنا بها لهذه الدراسة . ويزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويماً مطلقاً ، وهو ما يبدو لي الأصل في مسلك الشعر المعاصر ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة في المجتمع . ففي المجتمع الموحد الاتجاه أو الديني ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الديني التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً في الاتجاه والأوغل في فصله بين الدين وأمور الحياة - كما هي الحال في ديمقراطيتنا المعاصرة - فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق فثان الشعر شأن من يربح

(١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جليده .

(٢) لأن الكلمات في ذاتها عامة تخفى الجانب الفردي للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلاً ..

(٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التي ترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم ترجمها لأنها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي اختصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة في مجلة الكاتب المصري - وفي الصفحة التي يسمي المؤلف إليها يذكر أن الأدب الذي يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة من مواقف العصر الإنساني ، بوصف الخير في ذاته أو الوطنية أو الحرية في معانيها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها في حالة تجديدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبأن أعداء هذه المبادئ من أسديفاتها بياناً لا ليس فيه ( فإذا تحدثنا مثلاً عن إتصاف المظلوم مبدئاً عاماً لم يكر ذلك أحد ، في حين لو خصصناه بإتصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتغيزوا عن أسديفاتها .. ) فالجري وراء المبادئ مجردة عن العصر - تعلقاً بالخلود - وهو يعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التي يجب ألا يتخل عنها على مر العصور . وفي ذلك يتجلى وعي العصر ، ووعي الإنسان بحقيقته في عصره نفسه ، وتتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

بسبب خسارته . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الريح . وأكرر أني إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعي شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة<sup>(١)</sup> التي يجعل دائماً طابعها . والتي يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجية ، في حين هي اختياره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعي الإنسان . وهو يرتب أموره ليحقق في حياته الخاصة ، كي يتخذ من إخفاقه الخاص - بوصفه فرداً - شاهداً على الإخفاق الإنساني بعامته . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه في ذلك - كما سنرى بعد - شأن الناثر ، ولكن الجدال في التريث باسم نجاح أكبر ، في حين أنه في الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[ ٥ ] من البديهي أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالثر ، أي بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوي على شيء من الشعرية ، أي أنواع إخفاق . فليس هناك من ناثر - مهما أوتي من وعي وصفاء ذهن - يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه .

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقليّة الاعلالية » L'esprit décadent من الصفات التي أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزي فرلين كتاباً بعنوان الشعراء الملعونون Les poètes Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم هضم ، ويبدو أن هذه الصفة قد أخذها فرلين عن قصيدة : Bénédiction أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقرئه أو يصمه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد في ذلك نوعاً من اللذة يبرر تمرده وشكواه ، ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة والقانون وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان پو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية - مثل « هوجو » و « فيني » - في الشاعر نبي العصور الحديثة ، يتقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير - والرمزيون بعده - يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله ( انظر كذلك قصيدة « الأباتروس » لبودلير ) وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم إنجليزيون هم نواة الرمزية فيما بعد ، ويقول فرلين : في قصيدة سونيتا من قصائده : « أمثل الإمبراطورية في نهاية انحلالها » . وهؤلاء طابعهم العام السام والامتهزاز من كل ما حولهم ، وفي الوقت نفسه يغفرون من كل تبدل أو إسفاف ويقول فرلين : « كلمة الإنجليز decadents تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمدينة في أوجها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جدية بصنوف اللذة المثوية ... » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خواج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً وجدوا في معاني ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيحاء التي تحدثنا عنها في كتابنا : الفن الأدبي الحديث ، ثم في كتابنا : الأدب المغاربي .



فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضع ذلك پول فاليري و على هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لحيثها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد - بعد - في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال الفيض والصدفة فالوقفات التي تتخلل النثر وقات شعرية ، إذ هي معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصر في شرحي على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن الناثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم ، وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو الشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر ، وخسر دوره فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيد أنها محددة .

## الفصل الثاني

### لماذا نكتب ؟

١ حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين . وهي أساس المطالبة بالانتماء - فنياً ينص المناظر الطبيعية يطل الشخص لها غير ضروري في اكتشافها . بمعنى أنه لا توجد - أما في الخلق الفني فالقنان ضروري في الخلق الفني فالقنان ضروري بالنسبة له . لأنه هو الذي أنتجه - لا يرى الفنان عمله أبداً قريباً عنه . لأنه مصدره . وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان في هذا غير شأن الصانع الذي يعمل على حسب نماذج توضع له - الفنان لا يمكن أن يتعبد من ذاته .

### نقاط الفصل الثاني

عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي - الكاتب لا يقرأ ما يكتب في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني ، لأنه في قراءة لعمله لا يكتشف جديداً ، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب . لأنه في عمله ذاتي دائماً - القارئ هو الذي يفسر على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق وإنتاحه إياه عن طريق القراءة . وفي هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبي كأنه موجود طبيعي . أي أن العمل الأدبي حتى يعرض على القارئ مقوماته - العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات - جهد القارئ يعادل جهد المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أساسه الاعتدال على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب - رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » في اعتداده بنمال الفن غاية في ذاته . وقد أوجزت هذه النقاط المهدف التالي للفن هو بحد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة - معنى الطرب الفني الذي يكتمل به العمل الفني ، وهو يعوق ، برهة ، دعوة الكاتب للمبته على إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبلية - الماني الإنسانية المطلقة تترامى كالألق من وراء تصوير المواقف الخاصة - الجيدة في الفن مستحيلة - تعاقب الكاتب والقارئ تعاقداً أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشدان إيقاظ الوعي العالي وهو المظالم - في أعاق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق - العمل الأدبي في جوهره بمثابة شهادة بالثقة في حرية الناس - تخلق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبي - كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استئصال قرائه خطر يهدد الكاتب في وجوده الفني نفسه .. ]

لكل وجهة . فالقن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح فلماذا . إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ،

في سجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختبار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لئلا نرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » أي أن بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء<sup>(١)</sup> ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بثوبها فيه فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذي اختفى الواقع منذ آلاف السنين<sup>(٢)</sup> مع هذا الهلال أن الترييح ، وذلك النهر الأدكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابلاً عائصاً في ظلام المجهول<sup>(٣)</sup> أي

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بعملية الإدراك ، أي العملية العقلية التي يربط المرء فيها بين معرفته ومظاهر هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف على وعي الإنسان لعلاقاته المتعددة بها . أي أنها بحاجة الاعتماد لذاته . انظر مثلاً : G. Marcel, *Journal Métaphysique* p. 15-18

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامي محي الدين بن العربي في أن المدرك هو الذي يوجد الموجودات تصورها - انظر محي الدين بن العربي : ذخائر الأعلاق في شرح ترجان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٤ هـ ، مقدمة .

(٢) إنما يضرب « سارتر » النجم الذي اختفى مثلاً ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعيه للأشياء ، فمثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمانى دقائق وثمانى عشرة ثانية ، أي أنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تختفى في الحقيقة ، ولكننا نظل نراها - وهي مختفية - نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوءها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر مما بيننا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التي لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

(٣) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن يبه إلى أن هذه الظاهرات التي بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا في ظاهرات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتعدد حدود الظاهرة ، أو الوجود المتصل .

انظر : J. P. Sartre: *L'Être et le Néant*, P. 17, 27.

أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بإنسان أن يعتقد أن المنظر في هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعى آخر يوقفها . وهكذا إلى وعينا الذاتي بأننا « مكتشفون » يضاف وعى آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف .

أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت - في لوحة مرسومة أو مقالة - ملامح وجه في منظر اكتشفه من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندئذ - في هذه الحالة - وعى بأنني أنتجت هذا المنظر بأجزائه ، أى أنى أحس بأننى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقت ، ولكن الشيء الذى خلقتة فنياً هو الذى يستعصى على هذه المرة : إذا لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن<sup>(١)</sup> فالخلق بمنزلة الشيء غير الحتمى<sup>(٢)</sup> بالنسبة إلى القوة التى خلقتة . فمن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان - حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كامل الخلق - هو لدى منتج موضوع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط فى اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتج . وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلاً « متى أعد اللوحة من لوحات رسمى كاملة ؟ » فأجاب الأستاذ : فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً فى نفسك : أنا الذى فعلت هذا !! » ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا بمقتضى منه النظر إلى عمله يعنى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج . وبديهي أن وعينا بما أنتجنا لا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا<sup>(٣)</sup> المنتجة . إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الخزف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً للماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا أستمعها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة فى فلسفة هيدجر<sup>(٤)</sup> . لأن الآخرين هم

---

(١) أى أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثابتهما ناليتي الأولى ، فالاكتشاف إدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشيء أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفني تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره .  
(٢) أى أنه لا يفرض نفسه على منتج ، إذ هو موضوع نظر منه ، وبجمله تغير دائم .

(٣) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا وكلما كنا مصدر إنتاجه فى جملته ودقائقه ، فليس فى العمل الفني ، إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٤) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل فى فرنسا . و « فكرة الناس » فى فلسفته يمر هو عنها بالضيق =

الذين يشتغلون بأبدينا . ويمكن في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعى قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييريه ، وإذا كان منبع الإنتاج منبجساً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التي بمقتضاها نحكم عليه . فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفني دون أن نمسه بتغير ، فلن نفقد هذا المرح وهذا الحب لأننا نحن الذين وضعناها بأنفسنا فيه ، ولن نصير تلك النتائج التي سجلناها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعية أبداً بالنسبة لنا ، فمعرفتنا مستفيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيمياً ، ولكنه ذاتي ، ففيها ذت أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد كأنه نتيجة . وهكذا في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمى ، والمدرک غير حتمى<sup>(١)</sup> ثم إن هذا المدرک يبحث عن الحتمية في الخلق الفني ويحصل عليها ، وحينئذ يصير الموضوع الذى خلقه فنياً هو الشئ الحتمى بالنسبة إليه .<sup>(٢)</sup>

وفى الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبى خذروف عجب لا وجود له فى الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكتاب ، إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه<sup>(٣)</sup> ، على حين يستطيع الخدء أن يقيس خدءه صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذى صمم . والمرء ، حين يقرأ ، فى حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة .

== هـ هـ ، وفيها يعنى على من يزيغون وجودهم الفردى بالسير وراء الناس وبالعمل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(١) هذه هى مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها فى هامش الصفحة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشئ المدرک أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

(٢) هذه هى المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفنى ، وفيه يصير الإنتاج - الذى هو فى الأصل صورة للشئ المكتشف - غير حتمى بعد خلقه فنياً ، أى أنه لا يفرض نفسه على منتجيه ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرک فى مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفنى .

(٣) لأن الكتاب لا يكشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتى فيما ينتجه ، أى أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له . فلا يمكن أن تثير القراءة فى نفسه شعوراً غير الذى أودعه فى موضوعه من قبل وكان هو مصدره - وهذا هو ما سيرجحه المؤلف من أن القراءة الحقيقة مستحيلة بالنسبة للكتاب حين يطالع ما كتبه .

وبالجملة ، التالية وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو بنفيها . فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض ، ومن أحلام متلوة بيقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء سابقون على الجمل التي يقرؤها ، يتقدمون في ذلك نحو مستقبل محتمل ينهار في بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا في القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكونا الأفق المتحرك للعمل الأدبي . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية لعملية الكتابة إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هي الوقوع بعينه على النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفي الجملة ليس لنظرة رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئا سوى ما ترتكبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيرا ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرة لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنسانا آخر . فإذا تردد الكاتب فهو في تردده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ، وإذا كان بعد جاهلا بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر في هذا المصير ، أو أنه لم يعزم فيه برأى ، فال مستقبل أمامه صفحة بيضاء ، على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ في هذه الماتى صفحة التي تفصله - بما شحنت به من سطور - عن الغاية . فالكاتب - في أى موضوع من كتابه - لا يلتقي إلا بإرادته ومشروعاته ، وبما يعلمه بعبارة أوجز : لا يلتقي فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ، أما الموضوع الذى يخلقه فهو منه في حرز منبع المال<sup>(١)</sup> ، لأنه لا يخلقه لنفسه . فإذا استعاد قراءة ما كتب تعذر عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فيها يكن من شئ قلن تتبدى لعينه الجملة التي كتبها شيئا خالصا من الأشياء قد يذهب في قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقدر أثر جملة رائمة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذى يحدث نفوس الآخرين . يستطيع الشعور<sup>(٢)</sup> به . فلم يكتشف « بروست » قط حب

(١) لأنه لا يمكن أن يكون موضوعياً - كالقارئ الآخر - في تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشط الأول هو الإدراك ، أى إدراك الإنتاج الفنى ، أو اكتشافه ، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فيها لها ، فيكون الإنتاج الأدبي بالنسبة للقارئ شيئا حقيقياً ، أى يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفي القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفنى =

كارلوس<sup>(١)</sup> الجنسى الشاذ ، لأنه هو الذى أراد أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب مافى نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنفسه وأصبح غريباً عنه بتفكيره ، وربما لم يعد قادراً على كتابه . وهذه هى حال « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق - فبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة<sup>(٢)</sup> فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية متبورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ماشاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو يأس . ولكن عملية الكتاب تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ فى مجهودهما هو الذى يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكرى . وهو الناتج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معاً . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [ ١ ] - وهى تقتضى حتمية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة متعال<sup>(٣)</sup> . ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمى لالأن القارئ

== ومؤلفه على أنهما حتميان أى مفروضان ، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشرط الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أى إراده إلى عالم الوجود بتفويجه أو إخراجه فى صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إعجاله .

(١) Charles شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » وسبق ذكرها . وكارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه ينحدر فى أدنى دركات الرذائل وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً فى القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها :

Sodome et Gomorre ثم فى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القوية المتشوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى ، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما إلى العمل الفنى . وهذه فكرة أطال فى شرحها ديدور ثم بنتوكر وتشبه وشرحتها فى كتابها : النقد الأدبى الحديث .

(٣) أى أنه له وجوداً فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه فى ذلك شأن الأشياء ، انظر فى صدر هذا الفصل

يكشف موضوعه فحسب ( أى يبرزه إلى الوجود )<sup>(١)</sup> بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق<sup>(٢)</sup> ( أى أنه ينتجه ) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكشفه في الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقا ليصبح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما يعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعبا أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعباه إدراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الأدبي ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تتقد النار . وفي هذه الحالة يعى بعض الجمل التي تترأى لعينه في ظلام الغموض . وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة أما إذا كان القارئ في خير حالاته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لاتعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتتمثل هذه الصورة في القضية التي يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو في الموضوع ، أو في المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء في القراءة ، لا يبق المعنى محصورا لديه في الكلمات . ولكن المعنى هو الذي يمكنه من كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره في نطقها . ولكنه طبيعة - على التقىض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التي يختونها كتاب ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها العضوى<sup>(٣)</sup> . ولن يتيسر للقارئ شئ إذا لم يكن يبحث يستطيع ، دون عون يذكر . أن يزوج بنفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيها يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يخترع هذا الصمت ، فينزل فيه منازلها الكلمات والجمل التي أبفظها وثبتها<sup>(٤)</sup> . فإذا قيل لى : إن الأجدر أن تسمى هذه العملية

(١) على نحو ما توجد الأشياء بأدراكها ، انظر الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

(٢) أى يجعل منه شئاً مستقلاً ذا وجود قائم بالفعل لا مجال به على ملول آخر ، وحيث يكون وجوده كالأشياء والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأذى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءاته .

(٣) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات في هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة في بنية العمل الأدبي .

(٤) في أدب القصة والمسرحية - في العصر الحديث ، وبخاصة في أدب الوجوديين - لا يتدخل المؤلف تدخلا سافراً بالشرح والتعليل ، بل يعرض الموقف الخاص في صورة مشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشد حال الموقف ، ولكن مجرد إيماء تترأى نتيجة للتفكير العميق في سلوك شخصيات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأدب يتطلب من القارئ مشاركة في خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأبى الكتاب الجديون أن يقدموا للقارئ طعاماً مضمغاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، لينتهى فيها بنفسه . وسيرى المؤلف ذلك بعد وبخاصة في الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابى : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث .



اختراعاً جديداً أو اكتشافاً . أجبت . أولاً . بأن مثل هذا الاختراع الجديد - من جانب القارئ - عمل يساوى في جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف . ثم إنه لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه . فهنا بخاصة لا يمكن أن يقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذى تحدثت عنه هو حقاً غاية كل مؤلف . فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط إذ أن صمت المؤلف « ذاتى » وسابق على لغة تأليفه . فهو صمت يتمثل للمؤلف في غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعى الحى الذى تحدده فيها بعد الكلمات . على حين صمت القارئ محصور في الموضوع . وفى داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت في الأجزاء التى أغفل المؤلف تفضيلها عن عدد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال . حتى إنها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هي أساس تركيز الموضوع . وهى التى تكسبه مظهره الخاص به . ويقتصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة في العمل الأدبي ، بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها مرة في لحظة محددة من قراءته ، فهى في كل مكان ولا مكان لها <sup>(١)</sup> . فليس من تعبير صريح عن وصف ألعالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير » <sup>(٢)</sup> . ولا عن كبرياء العناد في قصة « أرمانس » <sup>(٣)</sup> ولا عن درجة الواقعية الحق في أساطير « كافكا » <sup>(٤)</sup> وعلى القارئ - كى يتخبر كل هذا - أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لاشك أن المؤلف يدلله على الطريق . وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والمعلم الذى يقيسها على الطريق مفصول بعضها عن بعض . بفراغ على القارئ أن

(١) لأن العمل الأدبي أساسه الإيهام لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبي أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطائية في قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لواقعهم ، وإلى ما يسمى الإضمار التصويرى أو المادية التصويرية ، لتركوا القارئ في فجوات يملؤها بطلته ، وهى مزار الإيهام . انظر كتابى السابق الذكر .

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسى آلان فورتني Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجنية الأحلام ، وهى ترمز إلى أن للسعادة قعة إذا وصل إليها المرء انحدر منها أبداً .

(٣) Armançe قصة للكاتب الفرنسى ستاندال ( ١٧٨٣ - ١٨٤٢ ) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكتاف الذى يحب قريبة أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوسواس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - أن أرمانس تزوجت لثرائه ورحمة به ، فيرحل ليشترك في حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) Frantz Kafka - كاتب تشيكي يكتب بالألمانية ( ١٨٨٣ - ١٩٢٤ ) وبكشف فيما يكتب عن جانب المجالب في الوجود الإنسانى ، ويحطط في كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

بملاؤه . ثم عليه - بعد ذلك - أن يتجاوز هذه المعالم إلى ماوراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يعد الجواهر الوحيد حقاً للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ ، فانظار « راسكو لينكوف » <sup>(١)</sup> هو انتظاري أنا الذى أعيره إياه . وبدون هذا الجزء من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النبابة الذى يستجوبه هو حقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليجد لولا هذا الحقد الذى أحمله له بواسطة « راسكو لينكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجذبها . فكل كلمة طريق للتعلى ، إذ هى تشكل عواطفنا وتغذيها وتغزوها إلى شخص خيالى مهمته إحيائها فينا ، وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطاراً وأفقاً . فكل شئ بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شئ قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق مايقروء ، يظل على علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قرأته . ممعنا فى تعمقه قراءة وخائفاً . وإنتاج القارئ لصفات مايقراً . على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » - هو إنتاج منبع يمكننا أن نرى فيه مشابهة من العلم الواضح الذى خص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام مبادئ . وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثاباً وعى القارئ . إذن كل عمل أدبي دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى

---

(١) الشخصية الرئيسية فى قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسى : دوستوفسكى ( ١٨٢١ - ١٨٨١ ) وفيها يدور هذا البطل نهياً لفكرة تؤرقه من جانب مرابية تغظم الناس بالربا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة الموزين ، ويدور فى نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المرابية ، ليساعد بمالها الموزين ، ومن هؤلاء أخوه . ويرور لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد فى بيت القتيلة إلا مبلغاً ضئيلاً من المال لا يفي بشيء من مشروعاته فى تحقيق شيء من العدالة الاجتماعية للباشرين . ويعتزم الاعتراف بجرمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجاني . ويتقدم عامل محبول ليحرف أنه الجاني فيعقد المسألة . ويقسو ضمير راسكو لينكوف عليه . ويشدد عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة الطوية على الرغم من أنها بغي ، وإنما انحدرت إلى هذه المهنة لتعول أسرته وتطعم إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويتحكم عليه بالنفى إلى سيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ فى تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من قتل امرأة لا جدوى له . ولما منغاه بفقه التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى الجريمة ، فستيقظ فى نفسه المعاني الإنسانية . وفى القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

الوجود» الموضوعي «ماحاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فإذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة مسورة : بما أنه لا سبيل إلى العثور في الموضوع الأدبي على السبب الكافي لظهوره في هذا الجمل الفني ، لافي نفس الكتاب ( إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه )<sup>(١)</sup> ولا في تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التي لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبررا للخروج منها إلى « الموضوعية » . إذن ظهور العمل الفني حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية الموجه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ في أصنى ما تعمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هي وسائل للعمل في حيز الإمكان . فليس للعمل الفني من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر مجسد للعملية التي تستخدم فيها ، ولكنها تظل في مستوى الأمر المعلق . ففي مكثي استخدام القدوم لأسمر به حقيقة أو لأقرع به رأس جاري . فإذا نظرت إليه في نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتي لأنه لا يضحني أمامها وجهها لوجه ، بل يهدف - أولاً - إلى خدمة الحرية مستبدلاً بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حريتي ولكنه يستشيرها للعمل . وفي الحق لا يستطيع أمرؤ أن يتوجه إلى الحرية - من حيث إنها حرية - بوسائل القهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولاً في الاعتراف بها والثقة فيها . ثم في تطلب عمل منها باسمها هي . أى باسم الثقة التي أو ليتها . فليس الكتاب إذن كالألة في أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى في صورة غاية لحرية القارئ .

ويراى لي تعبير « كانت » : « الغائبة بدون غاية »<sup>(٢)</sup> تعبيراً غير منطبق على العمل تعبيراً غير منطبق على العمل الفني .

(١) إذ أن المطلب الأساسي للمؤلف يوحى به ولا يصرح .

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألماني « كانت » Kant ( ١٧٢٦ : ١٨٠٤ ) ، إذ أن هذا الفيلسوف يبعد المنة الفنية غاية في ذاتها ، فلا ينبغي أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة أهل الفن للفن . وتذكرها هنا النقاط الأساسية التي تخص الحكم الجمالي عند « كانت » . على حسب ما ذكره في كتابه : « نقد الحكم » الذي نشر عام ١٧٩٠ - يرى « كانت » أن الحكم الجمالي ينحصر بمميزات . أولاً من ناحية وضعه : وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تنهم بحقيقة موضوعها . بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب الملذات ، وغلاف الرضا الخلق الذي يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها . ولكنه لا يشتهي أكلها أو يبعث بوصفها - فناناً ، وثاني ميزات الحكم الجمالي من ناحية عموم القيم الجمالية أو =

وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من الغائية لإظهارها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كي تلعب دورها . وفي هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هي تثار لتكوين العمل الفني من جديد بما يتجاوز ماترك الفنان من آثار . والمخيلة - شأنها شأن وظائف العقل الأخرى - لاتستقل في متعتها بنفسها ، بل هي دائما في خارج نطاق نفسها ، وهي دائما ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غائية بدون غاية » لشئ أحكم نظامه في نفسه إحكاما يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستأج تحديدها فإذا حددنا

== كتبنا : فالجميل هو الذي يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لاسبل لنا إلى معرفة شئ عام عالمي دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال . فلئنا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، وتقويمه على هذه الحال تقويما عاما مشتركا بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمال « ذاتي » ابتداء ، ولكنه عام موضوعي ضرورة . إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه . وقد يشد منهم من يخالف المحسوس . ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالملاقة . أى علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك في ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نضل أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمال . ولكن لا يستطيع تحديدها . فمثلا إذا فكر عالم النبات أو الزارع في وظيفة فاكهة في إنتاجها النوعي . أو في قيمتها التجارية . فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكي يتوافر له الدوق الجمال أن يعجب بالشي الجميل دون أن يلتقي باللائل هذه الغايات . فلا يحفظ إلا للشعور غير المحدد بأن هناك غاية في الطبيعة . دون مصمون محسوس لتلك الغاية . وراجع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة . أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة . أو افتراض احتمال منطقي . إلا الجمال . فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكا ذاتيا . ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمى مصطلقى ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة والرياضة مثلا ، وإنما ذلك نتيجة لحكم ضرورى فردى ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى ، فإذا حكمتنا بما يخالف ذلك كان في هذا مصيبة للضمير الجمالى يشبه مصعبتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . وفي هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والحلق ، ولكن « كانت » كالتى يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا ( انظر كتابي : المداخل إلى النقد الأدبي الحديث ) . ويتلخص رد « ساورز » على « كانت » في النقاط الآتية : (١) يخطئ « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه . بخلاف الجمال في الفن ففيه نفس الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا في حين العملية العقلية التى تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفني والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا في ظل القيمة . وقيمة العمل الفني في الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) في الجمال الطبيعي لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضوع تأويل وتفسير فردى ، وقد يفسر الجمال في الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة للصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب ، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء . ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة في تأويله لما في الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

الجمال بهذه الطريقة أمكننا - وهذه غاية « كانت » - أن نقرن الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة . ففي الزهرة - مثلاً - يتمثل كثير من مظاهر التوازي والانسجام في الألوان والاختناعات المنظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غالي لكل هذه الخصائص ، فنرى فيها وسائل كثيرة رتب ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجمال الطبيعة لا يقارن في شيء بجمال الفن . فالعمل الفني لا غاية له ، ونحن في هذا على وفاق مع « كانت » . ولكنه لا غاية له لأنه هو في نفسه غاية . ولا يقيم « كانت » في تعبيره وزناً للدعوة التي يتردد صداها في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانت » أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ، ولكن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه ، وهو قبل كل شيء دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينتظم - قبل كل شيء - في وصف الأوامر غير المتعلقة فأنت مطلق الحرية في ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحتة فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لا تمنح بالتمتع الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة <sup>(١)</sup> - المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع في نفس الوقت مع القبول - هى ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفني قيمة ، لأنه دعوة موجهة الى القارئ .

فإذا لجأت إلى قارئى كى يساهم في تحقيق المشروع الذى بدأت ، فن البديهي أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة <sup>(٢)</sup> وقدرة تامة خالقة وحيوية لاتحدها شروط . ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمراً سلبياً ، فأحاول التأثير عليه بالإقضاء إليه - حملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ، ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكتهم هذا . كما لأم النقاد قديماً « يوربيدس » لعرضه أطفالاً على المسرح <sup>(٣)</sup> . فأمام العاطفة

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتى تحمل في ذاتها مرور وجودها . انظر :

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique La Philosophie.

(٣) كما في مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من ملاوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة في إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين الكلاسيكى ، في مسرحيته بنفس العنوان .

المشوبة تفقد الحرية معناها . والحرية - حين تنعثر في محاولات جزئية - تنخل بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبله ، وإلا وقع في تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلباً من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفني خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل في العمل الفني عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ماخطله «جوتيه» عن حمق بما سماه : « الفن للفن »<sup>(١)</sup> . وما خلطه كذلك البارناسيون في دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه<sup>(٢)</sup> وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه «جينيه» بتعبير أوفق فيدعوه . تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق في العمل الفني إلى العواطف : فإذا كان مؤثراً فلنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عرف كذلك بضحكنا . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية . وهى معارة ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتقدت في قصة من القصص كان ذلك قبولاً منى لها مصدره حريتى . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة - اختياراً - لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالى . وقد يبدو القارئ في ذلك سريع التصديق ، وقد يبهط في هذا حتى يصدق أشياء تعاصره في دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوباً بوعى منه بغيرته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإحراج : « إذا اعتقد المرء في قصصكم وقع فيما لاتسامح فيه . وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبى مدعاة لسخريته » ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعى الفني أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجدد دائماً وعن اختيار . ففى كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعى بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حلم . ولكن يخلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الجائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالى بمثابة أنغام حريتى الخاصة . وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استغراق حريتى أو حجبها . ولكن تتعدد طرائقها بقدر ماأختارته حريتى كى تتبين حقيقة نفسها . وقد سبق أن قلت إن «راسكو لنيكوف» لن يكون غير شبح إذا لم أخطئه في نفسى بما أشر

---

(١) و (٢) في كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرناسى ، في الفصل السادس من الباب الثانى .

به نحو من نفور أو صداقة بها يصير شخصا حيا . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر : فليس سلوكه « راسكو لنيكوف » هو الذى يثير سخطى عليه أو تقديرى له . ولكن سخطى وتقديرى هما اللذان يضيفان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لا يسيطر موضوع الخيال أبدا على عواطف القارئ ، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن نعد من هذه العواطف . فتمنعها الدائم هو الحرية ، أى أنها جميعا عواطف كريمة . لأننى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى . ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه . حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ، إذا الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه . فى أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه ، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى ، فيسمو بقرائه إلى أعلى . ولذا كثيرا ما يرى المرء من شهورا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعه على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف لينوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبى إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد . بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها . وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستيروها ، بدورهم . بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هى أنه على قدر معرفتنا بخزائنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأنى لست خالقه . ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب . وأعلم أيضا أنى لا أستطيع تبيان سبب المظهر الغائبة فيما أكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وما هو ذا أمام عيني . فلا يمكننى ، إذن ، أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئا بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى فى حال اعتقادى فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة . إلا إذا كانت مجرد ثرثرة -- بين الحكمة الإلهية فى هذا

العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده<sup>(١)</sup> . فإذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليروقى ، أو أنه خلقنى بحيث يسرى ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المواجهة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لى يعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصددده من حالة ، إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة ويمقتضى خصائص ثابتة ويعكم ماتخمته العوامل الجغرافية ، على حين اللون الأزرق فى الماء سببه عمق النهر أو طبيعة المجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان - إذا كان مقصوداً - لا يبدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببتين من الحوادث ، أى أنه يبدو - لأول وهلة - وليد الصدفة . وعفى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لايفرغ منه ، ويظل كل مايربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا وجود هنا لغاية نفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها مايتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لايعد الجبال الطيعى ، فى شئ ، دعوة موجهة إلى حريتنا ، أو بتعبير أدق : يوجد فى مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لاتلبث أن تتلاشى تحت نظرنا . ولانكاد نبدأ فى رجوع النظر فى ذلك النظام حتى نخفى تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحراراً فى ربط هذا اللون بهذا أو بذلك من الألوان ، وفى عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتصير حريتى هوى من الهواء لأضابط له . وأبتعد عن « الموضوعية » الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتى بقدر ماأكون من علاقات جديدة بين ماأرى من أشياء . وأظل « أحلم » ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها فى غموض من خلال الأشياء ولاتعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلقة لأحلام الخيال . وبسبب أسنى العميق على أن ماأدركته فى لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أسنى على حلمى هذا صفة الدوام . فأسجله فى لوحة أو فى كتاب . وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الغائية » بدون غاية « التى تتجلى فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها . فأنتقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية ، فالنفس

---

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تحليل ألوانه علمياً ، كزرقاء الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر أشجار فى حافة نهر ودون قمة جبل مكسو بالثلج ..  
على أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تتعدد نواحي نفسه . فليست غايته حماية قاطعة وفى هذا يرد المؤلف على « كانت » .



هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائح ، والقرمحة وحدها كفيلة بعملية التأويل . وهنا شيء أشبه بما يجري في نقل الأسماء في النسب على حسب مالزوج من حق يتميز به عن امرأته ، حيث لا تذكر الأم في سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضروري بين الحال وابن الأخت . وبما أنى استطعت أسر ذلك الحيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكرى ، فللآخرين - إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلاشك في أنى سأظل على حدود « الذاتية » و« الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل في النظام الموضوعى الذى كنت وسيطا في نقلة .

وشأن القارى على النقص من ذلك ، إذا يتقدم في مأمن . فكيفما أمعن في بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومهما عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب - أو بين الفصول أو الكلمات - فهو على ثقة من أنها جميعا مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو أستطاع - على حد تعبير « ديكارت » - أن يزعم أن هناك نظاما خفيا بين أجزاء لا يظهر لها نظام . فإن المؤلف قد سبقه في هذا الطريق ، فبالا نظام له من مواطن الجال هو أيضا من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة استدلال واستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحبوية كلها يتركز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة في الكتاب تصحبنا وتبقى عمادا لناقوة - نرتاح إليها . وليس معنى هذا أننا ندرك في يسر مقاصد الفنان . فهذه المقاصد - كما سبق أن قلنا - مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ . ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجال التى تتبدى في الكتاب ليست فظ أثرا للصدفة . فالانسجام<sup>(١)</sup> في الطبيعة بين الشجرة والسماء ولبد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم في حال معينة أو في سجن معين ، أو إذا تنزهوا في حديقة ، فلنما يقصد هنا إلى شيئين في وقت معا : إلى بحث سلسلة من الأسباب المستقلة ( فقد كان الشخص في حالة فكرية معينة مرددا إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة ) ، ثم إلى التعبير عن غائية أكثر عمقا ، لأن الحقيقة لم تخرج إلى الوجود في العمل الأدبى إلا لتتلام مع حالة نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها بجلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا في صلتها بالمنظر

(١) أى الكاتب بوصفه خالقاً لعمله الفنى المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

الطبيعي . والسببية هنا مظهر من المظاهر . ونستطيع أن نسمها سببية بلا سبب ، وأما الغائية فهي الحقيقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأني - حين أفصح الكتاب - على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أنتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث نقى أن تتلاشى . إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببي بالنظام الغائي . ويصبح النظام الغائي بدوره مرتكزا على السببية النفسية . ويدخل العمل الفني في هذه الحالة في سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكيمية . نعم حين أقرأ لأنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون إدراك الخطوط الأولى لكتابه تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يعتمد من سلطان أهوائه ، أو بعبارة أخرى ، قد أخذ في إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعري حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرفا كريما . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حريين المؤلف والقارئ ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حريته في القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حريته في التأليف ، وإنما هو قرار حريته خذانه كلاهما وبذا يتعقد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه - إذا أشيع رغباتي - يدعوني إلى المضي قدما في مطالبتي للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أني أطلب من المؤلف أن يمضي قدما في مطالبته لي بما يريده مني ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف مني معناه أني أمضي فيما أطلبه منه إلى أقصى درجة . وبذا تكشف حريتي - حين تنجلي - عن حرية الطرف الآخر .

ولا يخفى كثيرا ما إذا كان العمل الفني نتيجة لفن واقعي (أو يدعي أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويري . فهما يكن من شيء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني ، هذه الشجرة في صدر لوحة الرسام « سيزان »<sup>(١)</sup> تبدو نتيجة لتسلسل سببي ، ولكن السببية ليست إلأوهما ، إذ تظل - ولا شك - بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلب أن يوضع في صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا - من ثانيا

---

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) رسام فرنسي من المدرسة التأثيرية ، ويعد نقده الفني أساساً من الأسس التي قامت عليها المدرسة التحكيمية ، وكل الحركة الحديثة في الفن .

السببية بوصفها ظاهرة من الظواهرات - ينفذ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفني العميقة ، ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « فرمير »<sup>(١)</sup> جد عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجربة ذات المحمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقاء في غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء في ظلام ردهاته ، وإلى البشرة اليرتقالية للوجوه الصقلية التي يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست في الأشكال والألوان بقدر ماهي في خياله المجسم . فجوهر الأشياء نفسها ومادتها هما السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب مانكون من الإنتاج الفني المطلق ، لأننا إنما نكتشف في السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التي لا سبيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفني ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتاً أو محكياً . وكما أن الأشياء لا تدرك إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » تترأى إيطاليا في عام ١٨٢٠ ، والنساء وفرنسا ، وتترأى السماء بنجومها التي كان يستهدها الأب « بلانيس » وأخيراً تترأى الأرض كلها . فإذا قدم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلّة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الغائص في مروج القمح ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه « فان جوج »<sup>(٢)</sup> ونستمر في تتبعه بين مروج قمع أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في البحر ، ونتمتع في تتبعنا إلى ما لا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم ، وحتى أعماق الأرض التي هي عمار الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود ، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو . ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن مايتجه المؤلف لا يكتسب حقيقة الموضوعية « إلا في نظر المشاهد

(١) Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم في رسم المناظر الطبيعية .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسام هولندي مشهور بلوحاته في رسم المناظر الطبيعية والأشخاص .

إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر من ذي قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معا - بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكا للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وفقاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعليتنا أن نكون على ذكر من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخرين - يهدف إلى منح قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل تسميته : « الطرب الفنى » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفنى قد اكتمل . ويجعل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التى سبقت . فى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج . بوصفه منتجاً ، لا يفترق عن الوعى الفنى للمشاهد ، والمشاهد - فيما نحن بصدد من حالة - هو القارئ . إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهة ، الطغيان النفسى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [ ٢ ] . أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصططبح الوعى<sup>(١)</sup> الوضعى الذى اتخذ حيال هذه القيمة وعى آخر غير وضعى هو الوعى بحرقى ، إذ لا تهدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال . والاهتداء إلى ذاتها طرب . ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر . فى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحريقى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى ، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالفة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها . ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجالية الحق ، أى الخلق الفنى . الذى يبدو موضوعاً فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخلق<sup>(٢)</sup> متعة فيها أنتجه من موضوع وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للنتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . وتصططبح هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى بالنسبة للإنتاج الفنى الذى يعده هو جوهرياً . ولأن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقتراحاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى الوضعى للمصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشف عن حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى عن معانيه الإنسانية الكلية .

(٢) الخلق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعملية فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

الفنى : « شعور الأمان » إذا هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء ما يبتخيله ، فإن الطرب الفنى يصطحب الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو ما أسميه التحول الفنى للمشروع الإنسانى ، لأن العالم يبدو ، عادة ، بمثابة الأفق وراء<sup>(١)</sup> موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة العوائق والأدوات على سواء ، ولكنه لا يبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ماهو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتى ، إذا أتى أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبى ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هى - على وجه الدقة - أن أجلو موضوعى الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية فإننا نجد - من جهة - أن القراءة اعتراف بخبرة الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية - كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم - على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كل إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تمثل الإنسانية كلها فى أسمى ما لها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ، وهو - فى الوقت نفسه - العالم الخارجى فى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المقروء وعياً تصورياً للعالم فى مجموعه ، كما يجب أن يكون فى آن ، وبوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معا ، ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ماهو أعمق فى الغرابة عنا . ويشتمل الوعى غير الوضعى حقاً على مجموعة الحريات الإنسانية مؤلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالميين .

فالكتابة ، إذن ، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً فى مجموع الكون ، رغبة من الكاتب فى أن ينجح معترفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم - من ناحية أخرى - لا يبين عن أسرارهِ إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره ، إذن فالعالم فى قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم

---

(١) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يراءى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تغيير كل مظهر الظلم أبناً كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

كشفه في حركة ترمى إلى جعله متعالياً . وكثيراً ما نلاحظ أن الموضوع في القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يبذل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن في عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكي يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف الترام في بخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكثر توقفاً إلى تغيير العالم الذي يقرأ ، كان هذا العالم الفني أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية في اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه . وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحجز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز في الإدراك نفسه ، ومادام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب - وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً في العالم - أن يكون كما يشاء بالنسبة للعظام التي ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه المظالم فلأنما يكون ذلك في اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا - الذي أقرأ - فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسي مسئولاً عنه . وكل فن المؤلف هو في دفعي إلى خلق ما قد أكتشف هو ، أي أنه يجعل مني حكماً فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعه هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريتنا كليتنا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتي أن يفرضه على نحو إنساني ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفي أعظم جوهره ، كأنما قد نفذت في كل جوانبه ودعمته حرية تهدف إلى الحرية الإنسانية جميعاً . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات » <sup>(١)</sup> التي يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً - لا بمثابة عبء فادح يتودنا حمله - ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خيب وإأس . فيجب أن يكون الكتاب الذي صورت فيه ذا مظهر كريم <sup>(٢)</sup> نعم لا ينبغي أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا في خلق أشخاص فضلاء . بل ينبغي أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف

---

(١) أي التي تتحقق فيها الغاية بدون غاية كما يرى « كانت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور القاسد ابتغاء محوها ، وإقرار للعالم الإنسانية المطلقة التي يشق عنها الموقف المحدد .

الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ، ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمه الكتاب نفسه والنسيج الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء . فهنا يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضيق عليه في كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل لئلا نكرنا بأن العمل الفنى ليس قط مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب ولید موهبة . فإذا تناولت هذا العالم . بما يعتوى عليه من مظالم فليس ذلك لكى أتأمل في هذه المظالم في برودة طبع ، بل لكى أردّها حجة بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها . أى مساوئى يجب أن تمحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم في عمقه الذى صورّه فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكرم يمين البيعة من القارئ على التسك بما يريد الكاتب . والسخط الكرم بيعة منه على التعبير ، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شئ والأخلاق شئ آخر ، نرى في أعماق فرائض الفن فرائض الخلق . إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب في كتابته اعتراف منه بحرية قرائه . وشروع القارئ في تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفنى - من أى الجهات نظرت إليه - شهادة بالثقة في حرية الناس . ومادام القراء كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . ويتيح مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود ( أو التشاؤم ) ، إذا مهما تكن الألوان التى صور بها العالم مظلمه ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هي ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتملق عواطفه . في حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم في حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . ولن يتصور بخال أن يستخدم الكاتب قبض الكرم الصادر عنه في أجارة الظلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن تتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض بغضب البيض ، إذ حرية جنسه هي التى ينادى بها من وراء هذا الغضب . وبما أنه يدعوى لاتخاذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على شعور بحريتي الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءاً منه . لأهيب بالأحرار جميعاً كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . . [٣] .

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رابطاً لا بنفسم ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استبعاد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة - يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه - خطر يهدده في فنه نفسه . فالحداد تهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورة في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كليها ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجذب الذهني حتى في اللحظة التي أضنى عنهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . وعرضني على الأخص « دريو لا روشيل <sup>(١)</sup> » . لقد خدع ، ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفي الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظهم ، فلم يرد عليه أحد ، إذا لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم بعد يشعر له بقاء . وألح في دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لاعلمة حقد ولا علامة غضب كذلك لاشئ مطلقاً . فبدأ ضالاً ، وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا من الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياح فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التي بيعت ضائرتها والتي كان يحقرها . فقدم استقالته ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصيح في واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستبعاد الآخرين ، ولكن لابد أنه دار في خلده المجنون أن الاستبعاد اختياري يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتمالاً . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى - يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية الوطن . فالمر لا يكتب للعبيد . وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه النثر بمعناه : فما يهدد أحدهما يهدد الآخر كذلك . ولئن يكفي الدفاع عنها كليهما بالقلم ، حين يأتي اليوم الذي يكره القلم

---

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ - ١٩٤٥) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. في أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب متحرراً .



فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن . أي جانب سلكت ، وأياما تكن الأفكار التي تدعو إليها ، فسيزوج بك الأدب في الحرب . فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فتى شرعت فيها - إن طوعاً وإن كرها - فأنت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن . مأوِجز القصد ! ! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب في رأى « بندا »<sup>(١)</sup> قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية الحرية في شئون الحياة اليومية . بالاشتراك في صنوف الصراع السياسى والاجتماعى ؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة في مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه أبداً ، وهى : « لمن نكتب ؟ » .

---

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسى ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه في كتابه : خيانة الكاتب La Trahison des Clercs الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينهى بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم في تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة في النقد الأدبى . وهو من أعداء اوحادية والاشوعية والرومانتيكية . وهو ولوع بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب . ويسمى من أدب المعاصر كانه وسيناقش سارتر آراءه بشيء من التفصيل في الفصل الثال .

## تعليق المؤلف على الفصل الثاني

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة . ( كالألوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والفماثيل ) . ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جديرة بأن تعد غاية حين ينشدها المرء ، وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألهم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غابتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذي تقول بنظرية مجردة غير عملية . لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود . لاعاد لك في ذلك سوى إدراكك التجريدي للفن ، على حين أقتصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

## الفصل الثالث

### لمن نكتب ؟

( لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالى ، بل إلى قارئ فى وطن خاص فى موقف محدد الحديث عن الحرية فى معناها التجريدى لا يجدى ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا فى موقف معين - الحرية فى معناها الإنسانى مقيدة ، بها يتخل المرء عما يصر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية محتوية فى نفسها على صورة القارئ الذى كتب له أمثلة : شخصيات مينالك و تانا نايل - قصة صمت البحر . . . معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعانى الإنسانية - المجتمع يحاصر الكاتب ويعلمه مكانته الكاتب المستهلك غير المنتج به المجتمعات لأنه يقلها من حالة اللا شعور إلى حالة الشعور - الكاتب فى صراع مع قوى المحافظة والجمود - الكاتب فى المجتمعات التى يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع - شقاء ضمير الكاتب فى حالة إسهامه فى الصراع الإحتجاجى .

## نقاط الفصل الثالث

تحليل تاريخى لمنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب فى عداد الطبقات الميزة بدلاً من أن يكون على هامشها . مثال : الكاتب فى فرنسا فى حوالى القرن الثامن عشر قد يضم الكاتب إلى المنصب الفكرى السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعل حين لا يكون له جمهور إيكافى مثال : الجمهور الفعلى عند الكلاسيكيين - معنى الكلاسيكية والخصمية فى الأدب - على الرغم من طابع المحافظة فى الأدب الكلاسيكى - أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة فهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلى أحزاباً متعادبة ، أو فيما ظهر جمهوره الإيكافى مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين المصفوة والبرجوازيين - تمتع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصيين . ما بين بلاء ( وكانوا هم جمهور الكتاب فى القرن السابع عشر ) وبرجوازيين ( وهم طبقة الكتاب فى الأصل ) - فأتى للكاتب أن ينظروا إلى طبقته من خارجها ، فأدركوها خيراً مما أدركها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يرجعوا مثلهم بها - وإنما نظروا إليهم من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النبلاء - ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبات التى كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقيق مطالبهم فى نيل البرجوازية مطالباً . فوجد جمهورهم من جديد فى الطبقة البرجوازية التى اجتلت - أو كادت - طبقة النبلاء ، وحين تحققت بذلك مطالبهم تلمز عليهم الخروج مرة أخرى من طبقته البرجوازية ، وأصبحوا يعرفهم البرجوازيون فى شكل قراء كما كان يعرفهم النبلاء فى القديم فى صورة هبات ، فانطبقت عليهم



هاذيا ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل القواصل عن تلك الحرية الخالدة التي تنادى بها - على سواء - النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الألمانية<sup>(١)</sup> ، فلن يضيق بكلامه أحد ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل ماطلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد<sup>(٢)</sup> ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقته .

وفي الحق لم يلحظ امرؤ بعد - كما ينبغي أن يلحظ - أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذ أردت أن أعلم جاري أن زنباراً دخل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل . بل تكفي كلمة أو عبارة . « أنتبه » أو « هاهو ! » -- فإذا مارآه فقد اتضح كل شيء . ولو أن قريماً من أقراص الحاكي ردّد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجري يومياً في قرية نائية مثل بروفين<sup>(٣)</sup> أو أنجوليم<sup>(٤)</sup> فلن نفهم منه شيئاً . إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين ومالها من مشروعات وبالاختصار . لا يوجد العالم .. الذي يعلم كل من المتحدثين أنه مائل في ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن في القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لم في حلولهم مذاق واحد ، وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض . وتجمعهم ذكريات موقّ واحدة . ولذا لاجابة إلى الإمالة في الكتابة . لأن ثم كلمات هي مفاتيح . لو أني قصصت الاحتلال الألماني على جمهور أمريكي لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيلة ، فأضحى بعشرين صفحة للتبديد أنواع الضنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أثبت من موقفي في كل خطوة ، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل مائلاً أمام فكرى - في كل وقت - فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار

(١) أى أن هذا الحرية في ذاته مسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولكن تحديد الموقف بين أصدقاء الحرية الخلق من أعدائها .

(٢) يسخر المؤلف - كما سيتضح بعد - من يعالجون في أدهم قضايا عامة خالفة لا تربط بمسائل عصرهم ، تطلّاهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة في نظريهم سينتهي بانتهائها . ويشرح المؤلف وجه الخطأ في فكرتهم .

(٣) Provens مدينة بإقليم سين وماون بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .

(٤) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ ك . م من باريس .

المبتدئون . ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين فنحن فيما بيننا تكفيها هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنغام موسيقى حربية ألمانية في جوسق حديقة عامة » . وفي هذه العبارات كل شيء : ربيع مر مذاق ، وبستان إقليمي ، ورجال محققو الرؤوس ينفخون في آلات نحاسية ، ورجال يسرعون الخطأ غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطعي الوجه ، وهذه الألحان التي تتملق فرنسا في غير جدوى فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكرو ميغاس »<sup>(١١)</sup> ، وليس هو نموذج « الساذج »<sup>(١٢)</sup> . كما أنه ليس هو الله - فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له كل شيء ، حتى البدايات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد بما يعلم لأحاول تلقينه مالا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة معدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهي كافية للإعجاب بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا توكيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

(١١) Micromégas اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro صغير ، والثانية megas كبير - والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية في القصة هي نسبة الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنساني في العالم . وميكروميغاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الثمري الهلانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتذكر محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التي هي الناس ، ويتصحبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم ... والفكرة في جوهرها مأخوذة عن التاريخ الخزلي لسير اتوندي براجرارك ، ثم هي متأثرة برحلات جاليليو الشهيرة .

(١٢) [L'Ingénu] الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو فني ولد في كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخذه أنه ابن أخيها . وقد حملته سداجه وصراحه وذهقه الفطري على أن يتقد كثيراً من أمور الكاثوليكين حين أصبح كاثوليكيًا . فيذهب إلى إقليم « برتاني » في فرنسا ، وبأسي على نفى جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد هنري الرابع عام ١٥٩٨ ، فيجس في سجن الباستيل . وتسمى الفتاة « سانت إيفيس » التي كان قد أحيا خلاصه من السجن ، ولا تنظر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذى نفوذ كبير في فرساي . وينجو حبيبها ، ولكن تموت هي لندها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقع في مأزق تثير الضحك ، ولكن ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السلمية مع مساوئي العادات السائدة وسوء استفلال النفوذ في المجتمع .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك . ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتسنى أن يفلت من التاريخ بفقوة في الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيعاونون على سواء -- في عمل ذلك التاريخ والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التي يدعوننا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير . « لا وجود لها »<sup>(١)</sup> . بل تكتسب في موقف تاريخي خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس النزول عن أمور خاصة للمرء . إذ في كل إنسان جنوح خفي إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع . وإلى العقل والجنون في شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات . وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ، وإلى ماقد يجلب له الرشد من مغامرات حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة في الحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثه . وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به ، ففي هذا العالم يتخلل مايجب أن يتخلل عنه ، ويبين الموقف الذي يتخذ ، والتاريخ الذي يجب على أن أتناوله ، وأواجه فيه التبعية ، وهو مايجب على أن أغیره أو أحتفظ به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض . فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا . بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ في نفسه بالشئ الذي يمحذ ويصطبغ به حق الصبغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثابا عالم واحد . فمن الممكن أن يقال : إن مايقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يعدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب - حينما يختار قارته - يفصل بذلك في موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له . أستطيع أن أرسم صورة

---

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية للأخوة عن مواقف الوجود المهددة التي بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه المواقف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا - كما يتضح من حديثه في مواضيع أخرى كثيرة - إن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا في حدود احتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جمعاء .

« نانا نايل »<sup>(١)</sup> على حسب كتاب : الغذاء الأرضي : فأرى أن الأشياء التي بدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة في الأسرة ، وفي العقار الموروث حالا أو مستقبلا ، وفي المشروعات النفعية ، والخلق التقليدي ، والإيمان الضيق ، وأرى كذلك أن نانا نايل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحق ضرب المثل بمينالك<sup>(٢)</sup> لعامل أو متعطل أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مههد بأى خطر خارجي من الجوع والحرب والاضطهاد العنصري والجنسي . والخطر الوحيد الذي يهدده هو أن يصبح فريسة لبيئته إذن فهو أبيض آرى ، ترى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، وبحيا في عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسر . عصر لم تكذب بدا فيه أفكار الطبقة المالكة في الانحدار فينالك هذا هو وجه التحديد « دانيال دى فونتانن » الذي قدمه لنا أخيراً روجيه مارتن دى چار<sup>(٣)</sup> غلى أنه معجب بأنثريه جيد متحمس له .

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر »<sup>(٤)</sup> - وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة في أول عهدها ، وغايته جد واضحة في نظرنا - لم تلق سوى بعض في بيئة المهاجرين في نيويورك ولندن . وحتى في الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور<sup>(٥)</sup> لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع . أما في المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك . إذ لم يشك

(١) انظر الفصل الأسبق .

(٢) انظر نفس الحامش للشار إليه في الرقم السابق .

(٣) Roger Martin du Gard كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ - ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التي عنوانها : Les Thibault وهي من نوع القصص النهرية التي تورخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأ زولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعهم هذا الكاتب - وهو نوع أثر في الأدب الإنجليزي ثم في أدبنا العربي في قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، وشخصية دانيال دى فونتانن Daniel de Fontanin التي يشر إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة في المجموعة للشار إليها ، وهي القصة التي عنوانها : الكراسي الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة في المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص نصف الحياة والتقاليد في أجيال متعاقبة ، فمحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التي عاينها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) .

(٤) Le Silence de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسي المعاصر الذي لقب باسم فركور واسمه الحقيقي : جان برونلي Jean Brullier (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور ، وهو اسم لغاية كفيفة في جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان في الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ - ١٩٤٥) وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والمناطفية الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٥) انظر الحامش السابق .



أحد في أغراض المؤلف ولا في تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفي الحق لا أظن أنه يستطيع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألماني الذي تحدث عنه واقعي . وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستر Koesther في ذلك صفحات جيدة كل الجودة . فصمت الشخصيتين الفرنسيين ليس له وجه من الاحتمال النفسي ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخي إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين في قصص موباسان في عهد احتلال آخر ، ذى آمال أخرى ، وشدائد أخرى . وتقاليده أخرى أما عن الضابط الألماني فصورته لاتقصها الحياة . ولكن من البديهي أن فركور - وقد رفض في نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال - قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعي . فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحي الخيال لم تكن الواقعية هي السبب الذي من أجله فضلت هذه الصور على تلك التي كانت الدعاية الأنجلو سكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسي في دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشر الجسد : في كل حرب شكل من أشكال المانورية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضع وقفها في تمييز حبة القمح الطيبة من بين شليم الجيش الألماني .

ولكن الأمر على النقيض من ذلك في الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاهرها ، فإنها بالعود ، وعلى أثر الدعاية البارة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ، أناس طيبون أو خبيثاء ، أو طيبون وخبيثاء معاً . فلو أن كتاباً كان قد صور الفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألماني على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بججز الفرنسيين في منازلهم ليلاً وبالنفي والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بمجاز خفي من نار ، فلم نعد نرغب في معرفة ما إذا كان الألمان - الذين كانوا يفتشون عيون أصدقائنا ويقتلون أطفالهم - جناة أم ضحايا للنازية ، ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحملوا هذا الصمت : ففي نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لامناص من أن يكون

المرء معهم أو ضدهم ، وبدأت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بألحان الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والتي فقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها ، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن استخذتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا في دهشة مما لقوه عن لطف المحتل ، وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة في السلم ، فرعاً من شعب البلشفية ، ضالاً على خطب بيتان<sup>(١)</sup> . فكان من العبث تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور في وحشين سفاكين . بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، ومادام قد اكتشفت في دهشة أن غالبيتهم كانوا أناساً مثلنا . فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى في هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بالسيئ ضعفاء ، وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشؤمين حتى لو حملها إلينا من الناس من بدوا لنا غير شريرين . وما أن المرء كان يتوجه في الجملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك - بعد - إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتي كانت تبدو حذرة كل الحذر في دعابة الشعب للانضمام إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذي يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار وطاعة الإكراه التي تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها تريد أن تحارب - في فكرة الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ - آثار المقاتلة بين بيتان وهتلر في مدينة متتوار<sup>(٢)</sup> وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية ، لأذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً . بل سيري فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيبت مذاقاً عقب القطف : وهذا شأن ماينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر - عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه - محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولاً غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف

---

(١) Pétain (١٨٥٦ - ١٩٥١) قائد فرنسي ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، فحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم في ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه تخفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

(٢) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

الكاتب نفسه عاملاً حاسماً في إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة « تين »<sup>(١)</sup> في تأثير البيئة ؟ غير أنى أجب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولذا لا أعتقد في ذلك التفسير<sup>(٢)</sup> . إذا الشأن في الجمهور أن يكون على التقيض من ذلك ، لأنه يهيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة دافعة إلى الخلف ، ولكن الجمهور - على التقيض - انتظار ، وفراغ يملاً ، وتطمع ، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية وبجازية . وبعبارة أوجز : الجمهور هو الطرف الآخر . وأنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبى بموقف المؤلف ، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة ، على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى . كتب إتيامبل *Etienne*<sup>(٣)</sup> في مقال يتم عن الذكاء ، ولكنه قليل العمق [ ١ ] يقول : ( كنت بصدد مراجعة قاموسى الصغير ، حيناً ألفت الصدفة دون أننى بثلاثة أسطر لمجون پول سارتره هى : « أن الكاتب في رأينا ليس من المقيدين في حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال ، وليس هو من المتحررين منها مثل « أرييل »<sup>(٤)</sup> . ومهما يفعل فهو في غمار المعمة ملحوظ وشريك في المغامرة حتى في أقصى حالات عزله . ) في غمار المعمة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بلز باسكال : « نحن مبحرون »<sup>(٥)</sup> ، ولكن مالبت - بعد قراءة هذه الأسطر - أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالاً ، إلى أمر الأمير والعبد ) .

- 
- (١) يقصد نظرية « تين » في تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضى القومى أو الوطنى في الإنتاج الفكرى لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، وتقدناها ، في كتابنا : الأدب المقارن .
- (٢) سيشرح للمؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين في تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، في حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير ، بل إلى التوجيه للإمكانيات الموزعة في الجمهور التى تتطلب تنفيذاً وبلورة - استجابة لما يشهده الجمهور في مشروعاته التى يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .
- (٣) فستال *Vestale* كاهنة لحراسة إله النار « فستا » في أساطير الرومان ، وكانت تختار من غير العائلات في روما . وتستر على حراسة تار المبد ، وتبقى عذراء طوال حياتها . فلذا حدثت عن الجادة دفنت حية .
- (٤) *Ariel* قد يراد - كما يبدو من السياق - الملاك المتمرد في « الفردوس المفقود » للشاعر الإنجليزي ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأول أن يكون أرييل الذى في ملهات العاصفة لشكسبير ، أى الملاك الطائر .

(٥) إشارة إلى رهان باسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه . فضح في هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر ، ليس لهم من خيار في أمر السفر ، فلم يبق لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجرى باسكال حواراً في مسألة وجود الله ، تنقل منه هذه الجملة : =

لن أقول شيئاً آخر سوى أن « إتيامبل » يتأكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ، بل أكثر الناس يمشون وقتهم في إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل . وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فبحسبهم أن يصفوا الظلام على فوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب . أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل . أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك في شئون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو يبتزعا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت . في حين ينفون . في الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانتمائهم في أمور الحياة اليومية . أو يوهوا أنفسهم . إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة في الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً في القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أى قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

وإنما أسمى الكاتب ملتزماً حيناً يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه مبحر <sup>(١)</sup> ، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الفريزي القفطرى إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه في وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى ، بل وفي أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حيناً حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة « اليهودى إنسان ينظر إليه

---

= « الله موجود أو غير موجود . ولكن إلى أى الرأين تميل ! ... علام تحمد في وهانك ! فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأى الأول ولا الثانى ، وبالعقل لا تستطيع أن تلتفع عن واحد منهما . إذن فلا تبهم بالخطأ من اختاروا ، لأنك لا تدري من أمر هذا الاختيار شيئاً - كلا ، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأى بدون ذلك ، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا ... فالصواب ألا ندخل في الرهان - نعم ، ولكن يجب أن نراهم ، فهنا غير إزادهم فانت بسبيل الإبحار في سفينة من السفن ، فأبنا نختار ! » انظر : B. Pascal: Pensées, X. I.

(١) انظر الملغاش السابق .

الآخرون على أنه يهودى ، ففروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ماحدده الآخرون له من موقف . لأن من بين صفاتنا ماصدرة الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هي الأصل فيها ، فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصبح إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضيفها مجتمع ماعلى الأديب ، ولكن عليه - لكى ينفرا - أن يتقمصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صميم ذلك المجتمع ، فالجتماع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ، وأسس الحقائق - التى يبنى عليها مايشيده الكاتب من عمل - هي مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنجى الكبيرة رتشارد رايت « Richard Right » فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « زنجياً » نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شالها ، فسرعان ما ندركه أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى « الحق » و« الجمال » و« الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب<sup>(١)</sup> لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المصطلهدين نالكاتب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسرد من سود الولايات المتحدة فى نفسه أنه من المهملين فى الكتابة فقد اكتشف فى نفسه الوقت الموضوع الذى يكتب فيه : فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى وبهم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويرهن فى كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب فى قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن فى كلف وهوى بحيث يشرك معه فى التبعة قارئه . ولكن هذه النظريات الفاحصة لاتحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغاني زنجية من نوع « البلوز » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود

---

(١) يقصد أمثال جوليان بندا .

الجنوب ، كما بعث « إراميا »<sup>(١)</sup> ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فعلى أن نعتد بجمهورية . فلى من إذن يتوجه « ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصة الجوهرية : وهى أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثره من أجل بؤس السود في لوزيانا لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين في عهد سبارتاكوس<sup>(٢)</sup> . فالإنسان - من حيث هو فرد من أفراد العالم - لا يفكر إلا في القيم العالمية ، إذ هو يؤكد خالص تجردى للحقوق الطبيعية للإنسان . و« رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجيه بكتبه إلى دعاة العصية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض « كارولين » فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود في بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر - بادئ بدء - في الجمهور الأوروبي حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية وأفريقيا السوداء وبحسبنا هذه الملاحظات لنحدد قراءة : فهو يتوجه إلى اليهود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادق الطوية من الأمريكيين البيض (رجال الفكر ، وديمقراطي اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية<sup>(٣)</sup>) في الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخي المعين الذى يجهد الكاتب في تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق الفتنة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعى الجنوب هامشاً من الإمكانات التجريدية حول جمهوره الواقعي . فالأمرى يمكن أن يتعلم القراءة في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدى أكبر المتعصين من أعداد السود ، فتزول عن عينه الفشاوة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنسانى يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى مالا نهاية . علينا الآن أن نلاحظ أن هناك هوة جلية في قلب

(١) نبى من أنبياء بنى إسرائيل ، مشهور بتفجعه في نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء ، وقد وصف في نبوءاته ما سيخوض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق . م .

(٣) Committee for Industrial Organization ( U. S. ).

هذا الجمهور الواقعي . فالقراء السود عند « رايت » يمثلون الجانب الذاتي . فقد شيوا على ماشب عليه ، وأمامهم مآلأمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التي عنده . فسرعان ماتى قلوبهم مايريد بأقل إحاء من اللفظ . وحين يبحث في توضيح موقفه نفسه بكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد في الكشف عن معنى الحياة عن وعى وتفكير ، ويحدددها ، ويربها لهم ، تلك الحياة التي يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات مايعبر في دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التي يرتفع بها في حالته المباشرة إلى الوعي المفكر هي حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا في مدى جهد بالغ أقصى غايته . معتمدين على مشابه هم في كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم « رايت » كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذي هو قسمة بين الآيين البيض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة المطمئن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض - فما يسطر هو من كلمات على الصحيفة - نفس القرائن التي يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب مايتوقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغربية عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تتبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إرشاكهم في الأمر ليقدروا التبعة الملقاة عليهم . فعليه أن يثير حقهم ويحللهم بالمار . وهذا يخونى كل عمل أدبى يقوم به « رايت » على ماكان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو وجهين مقترنى الحدوث في آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليها ، وفي كل جملة قوتان متطابقتان في وقت معاً يحددان في قصته شدة الجهد الذي لانظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ، ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل في روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكن أدبه في الحالة الأولى قريباً من الهجاء وفي الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبيين : فلم يتكلم إرميا إلا لليهود . ولكن « رايت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزه في آن واحد : فقد جعل منه تلة للقيام بعمل قى ..

الكاتب يستهلك ولا يستتج شيئاً ، حتى لو اعترم أن يخدم بقلمه مصالح الجاعة وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر بشئ . وقيمتها التجارية تحدّد تحديداً تصفياً . وفي بعض العصور يمنح الكاتب معاشه ، وفي بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع

كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيها يمنحه له الملك من غذاء ومسكن في النظام القديم ، كذلك لا يوجد في المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكري بالإضافة إلى ربحه المثوى . ففي الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر ، وإنما يمنح قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . والا يستطيع التصرف حياله بسوى ذلك . ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يتولد - في المجتمع الذي يكتب له - من وعى ذلك المجتمع بنفسه . لأنه إنما يعرف الناس على النافع بالدقة في حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئى من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال في القيم الثابتة والنظام القائم في المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع . وينذره بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ، إذ يفقد التوازن الذي أكسبه إياه الجهل ، ويترجح بين العار والإسفاف ، فيأمر سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب في صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التي يحاول هو أن يعطسها . لأن الانتقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنى اللامباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هي التي تستطيع أن تستبيح الترف في إثابة نشاط غير ستج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فلأنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هوم المادة تحرراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لديهم وعى منطقي بأنفسهم ، فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالا ما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم . فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفلوا للفنان الغذاء ، ليشرعوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيل « الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير في تأدية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفّلوا له العيش وهذا هو الأصل في الصراع الذي يتحدد به حاله في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجارو<sup>(١)</sup> ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعي للنظام القائم آنذاك .

(١) Le Mariage de Figaro ملهية ألفها بومارشيه ( ١٧٣٢ - ١٧٩٩ ) ومثلت لأول مرة في باريس عام ١٧٨٤ - وفيها إلى جانبها الفكاهي مغزى سياسي ، إذ ينفى مؤلفها على نظام فرنسا الذي قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينفى المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حملة شهيرة يوجه بها فيجارو إلى الكونت ألكا ليفا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الامتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تعضلت على العالم بميلادك » . وفي =



وأحياناً أخرى يكون الصراع مقنعاً . ولكنه واقع دائماً . لأنه تسمية الشيء بأن له وائتياز تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدلي الذي يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتأخر إلى حدود ضيقة أن يصبح عنواً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولاتدقيق لها . فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعي للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة - وهي جمهور الكاتب الواقعي - وقوى التقدم ، وهي جمهوره الإمكانى . والكاتب - في المجتمعات غير ذات الطبقات التي يكون بناؤها الذاتي قائماً على الثورة الدائمة - يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله في المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع . وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذي يجب أن يفهم من مبدأ النقد الذاتى ،<sup>(١)</sup> وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى . أحدث ذلك في وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفي هذه الحالة يمثل الأدب - حين يتحرر تمام التحرر - قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لاوجود له الآن فيما أعلم . ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق . إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما يتقدم عملياً الجمهور الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفي هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين وتجري وساطة الكاتب في صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يمارس باسم المبادئ التي لا جدال فيها . وهذا - مثلاً - هو ما حدث في أوروبا في حوالى القرن الثانى عشر : فكان للكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان في مكانته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ماهو روحى وماهو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ماهو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه في حالة السلبية ، وبوصفه جدلاً وتعالى ، وبناء دائماً ولكن فيها وراء سلطان الطبيعة ، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان ينظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا النقي المستمر للطبيعة بدا في بادئ الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه .

= أول عرض لها قال لويس السادس عشر - كان ممن شهدوا العرض : « هذه مسرحية بغيضة ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » . ولكن الجمهور أصح على ذلك احتجاجاً قوياً وفي شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهيرياً في عرض الطريق كانت تتمثل مبدئياً في مذهب فكرى خاص . ففي القرون الميلادية الأولى كانت الشؤون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هي الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهي الروح التي استحوطت إلى موضوع<sup>(١)</sup> ومن هنا يتجلى في وضوح أن المسيحية - بدلا من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس - ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع في العصور الوسطى حاجات روحية .

وقد كون - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضاً . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما - في نفس الوقت - وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان - في ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان . ولكن في عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لذاتها على أنها من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منها هي التزاع الإنسانية في قيمتها الفسيحة الغامضة التي سيطلق عليها - فيما بعد - : الدراسات الإنسانية ، بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معاني النصوص المقدسة وشروحها التي لاعداد لها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمتخصصين في دراسة الوثائق ، إذا كنا نحارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين في أمر الإنتاج في الشؤون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهي ذراعة الآخر . وحينذاك يهبون ويحرقون كل شيء ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة في البابا ، ولأنهم لا يهملون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكري في عاقبة أمره موجهاً إليهم ، وإلى الشعب ، ولكن كانوا يهبون إليهم شغوراً بالمواظ ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالتحت والتصوير

---

(١) أي تحويلها إلى شعار خارجية .

والفيسفساء - في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستمليه من الحوادث ، أو يؤلف كتاباً فلسفياً ، أو تفسيراً ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسيح إلى تعجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائهم ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير في الجماهير مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ، كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن - رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا انخياز إلى رأى أن يستمر في مجهوده كي يميز ماهو روحاني مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ، فالكاتب ينتمي إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبهز على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شيء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هي إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم في وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جدم مزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجرى الحوادث في إقليم دون أن تحس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه في ذلك شأن بطل الأخارنيين<sup>(١)</sup> حينما كان وطنه في حرب ، لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحجته في ذلك - على وجه التحديد - هي أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو في هذا يحقق المثال الذي دعا إليه بندا . ولكن يدرك المرء في أي شروط يحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكري خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذي يتوجه إليه الكاتب

---

(١) ملهة الأخارنيين Les Acharniens ، وهي أقدم ملهة لأرستوفانس ( ٤٥٠ - ٣٨٥ ق . م ) ملئت في أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت للدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البوليونيز وبطل هذه الملهة الذي يشير إليه المؤلف هو : ديكوبوليس Dikaiopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته بها لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بحيل السياسيين والمهينين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطه ، وبمساعدة على ذلك عمال أخارنيس ، وبمخطوئته فيما فعل ، ويتنصر عليهم بالتول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مآسي الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة . والذي يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار في الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً بحمله صعبه ، في حين يلتقي بطل المسرحية عملاً مرشحاً مع كلجنة للآله باخوس .

محصوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . وما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين الخدد - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ماثووية القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففي العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكي يحتفظ الكاتب بهذا النوع من سعادة الضمير - أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من المهنيين بل يكفي أن ينغمس الكتاب في المذهب الفكري الذي تعتقه الطبقات ذوات الامتيازات في الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ، ولكن تتغير في هذه الحالة وظيفتهم . فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكري السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولاشك أن الأصل في ذلك انجاء هو مالمشئ المكتوب من قوة على السريان ، وماله كذلك مع طابع الجلال ، ثم ما ينطوي عليه كل عمل فكري من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدني أنه عالمي . فقد بقي جمهور الكاتب جد محدود ، وكان يسمى - في جملته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السرى<sup>(١)</sup> . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها الذوق<sup>(٢)</sup> . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً في وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورني<sup>(٣)</sup> وباسكال<sup>(٤)</sup>

(١) نعتي بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر l'honnête homme

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن .

(٣) Cornette المؤلف المسرحي والناقد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية ( ١٦٠٦ -

١٦٨٤ ) .

(٤) Pascal ( ١٦٣٣ - ١٦٦٢ ) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له في إقليم بروفنس . وهي الرسائل التي يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص « وهان باسكال » .

وديكرات<sup>(١)</sup>؛ هو مدام دي سيفنيه<sup>(٢)</sup> وه فارس ميريه<sup>(٣)</sup> ودام دي جرينان<sup>(٤)</sup> ، ودام دي رامبويه<sup>(٥)</sup> ، وسانتيفرمون<sup>(٦)</sup> . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب في حالة سلبية ، فهو ينتظر مايفرض عليه من أفكار أو من شكل فني جديد . وهو الكتلة الجامدة التي تجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته في الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يحزم بأنه يعرب عن رأيه في العمل الأدبي ، فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ، فعلاقة المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ، وماذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ، ولكن في القرن السابع عشر الفرنسي كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجابة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذا أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيلين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلا لاستطاعوا أن يكتبوا مايقروءون فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمه من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن في مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لايد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ، ويوقظه فجاً بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، نهى لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ، ولكن العقائد في القرن السابع عشر

(١) Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسي وعالم من علماء الرياضيات ، ساعد بفلسفته على استقرار العقلية الكلاسيكية ، ولهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكرات فيها ، انظر كتابي : الأدب المقارن .

(٢) Madame de Sévigné (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها كوتس دي جريتيان .

(٣) La Chevallier de Meré (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أنطوان جومير ، كاتب خلفي فرنسي ، يتحكم في مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون الذوق السليم .

(٤) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كوت دي جريتيان ، وهي ابنة مدام دي سيفنيه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .

(٥) Madame de Rambouillet مؤلفة ماركيزة رامبويه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تجميع في قصر رامبويه في باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، وهي وابنتها « جولي دانجين » ، وكان هذا النادي الأدبي نموذجاً أنشئ على مثاله كثير من النوادي الأدبية التي لعبت دوراً كبيراً في الحياة الأدبية في أوروبا .

(٦) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسي ، أثر برسائله وكتبه في الأدب الإنجليزي ، وله ملهات : « الأكاديميين » ، يسيطر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

الفرنسي راسخة لاتترزع : وقد ازدوج المذهب الديني بمذهب فكري سياسي صدر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة في وجود الله ، كما لا يشك في حق الملك الإلهي . فلذلك المجتمع « لغته وطرائفه ، وشعائره آدابه التي يتطلب رؤيتها من جديد في الكتب التي يقرأها . وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيها - الخطيئة الأولى والخلاص - مردوها الماضي البعيد ، ومن الماضي البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ، وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتي بجديد ، إذ كمال الله أسمي من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان في الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال في الزمان هو الماضي ، والماضي تدرج في مظهره « الأبدى » والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كى تقبل ، وأن يستلهم العمل الفني من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم في صراحة حراساً لهذا المذهب الفكري . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لاهم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخي الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتحكيم لعقيدة الملكية المطلقة وصباتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين في جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون بأقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ماسميائه آفناه القرينة « أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقراءة . وينتمي هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو للبرجوازية ، ويعولهم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا - شأنهم في ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بدورها طفيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب - بعد - في جماعة خاص ، بل هم في هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجاعى وكهاتهم في القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيها هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التي كانت للكتاب ( من رجال الدين ) في القرن الثاني عشر . ومن المحال في ذلك العصر ذكر جمهور إمكنى متميز

عن الجمهور الواقعي . وقد يتأتى للابرويير<sup>(١)</sup> أن يتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم ببؤسهم ، فليس ذلك ليقم منه حجة على النظام القائم الذي هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عار على الملوك المستترين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم ولم يكن من المستطاع هؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد انتفى - بتجانس جمهور القراء - كل تناقض في روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغضين لديهم وقراء إمكانيين محببين لهم لكنهم بعيدون عن مناهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذي يجب أن يلعبوه في العالم لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا في العصور التي لم ترسم فيها هذه الرسالة في وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيها كان قد اخترع منها ، أي عندما يدرك - من وراء صفوة الشعب من قراءة - جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أولاً يستطيع ضمهم إليه ، عليه - فيما إذا تيسر له الوصول إليهم - أن يتصرف في أمر صلاحه بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائية على المؤلفين . ولجهل الشعب بهم ، وكانت مهنتهم هي وضع صورة لذلك الشعب بين يدي الصفوة التي تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هي نفسها جدال وممارسة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصور الذي يرفض كل مشاركة في التبعة للمؤججه ولكن - لكي يدرك الكاتب مجرد الفكرة في رسم صورة هي في نفسها جحود لما عليه الجمهور الذي يقرأ له فعلاً - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءة من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم

---

(١) لابرويير La Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) كاتب أخلاق فرنسي ، اشتهر برسم الصورة في الأدب الفرنسي ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقي تيوفراست . وكان لابرويير يتحدث عن العادات في عصره ويقتدها . والمؤلف . يشير إلى تصويره للفلاحين في صورة البائسين الأشقياء ، وتنقل هنا هذه الصورة الفريدة في نوعها في القرن السابع عشر الكلاسيكي .

ويرى المرء يضح حيوانات متوحشة . ما بين إناث وذكور . متشرة في الريف . على سحبا سواد ، ترهقها غيرة . وأمعت الشمس في إحراقها . مرتبطة بالأرض تخفر فيها . وتقلبا في عناد لا يقهر . ولها ما يشبه الصوت المفلوظ ، وحين تقوم على سابقا . تبدو لها وجوه كالتاس . وحقاً هم أناس . في الليل يأوون إلى جحور . حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء . وأعشاب الحقل . وهم يكونون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرق والقطاف . لكي يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يوزعهم هذا الحيز الذي هو من ثمار غرسهم . انظر : La Bruyère Les Caractères, XI, 28 .

عبئاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظره إليهم نظرة الضمائر الغربية عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تنسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على النائر ، بل ولا على الشاعر . وليس لها الحكم على معنى التأليف وقيمتها الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت القيمة وهذا المعنى . والشاعر والنائر كلاهما من صميم مجتمع حمدت فيه الفروق بين الطبقات . فليس لها معرفة بكبرياء الفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم «كلاسيكيون» . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع سادته استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكان فيها بحال حدود الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقيقاً على الكاتب وناقداً اكملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ ماسود المجتمع - من مذهب ديني أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للنعائر الشبيهة بالنتيجة ، أى بمثابة تأكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد . ولها أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكري عملاً من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأديب من الكتاب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هى أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ماسبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع . وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريد ومشاركة النبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية ، ومن جهة أخرى ، بما أن هيات من المتخصصين تنفى - تحت الرقابة الكنيسة والملكية - بالمحافظة على النظام القائم من روحى وزمنى ، فالكاتب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية فى تكوين الشخص ، وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيها يسميه الطبيعة



الإنسانية ، وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد من ظاهره . دون أن تحدث فيه تغيراً عميقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ في امتداده . فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس . ويجب أن تزودهم بها ، ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تعتز بجراه عوائق خفية . إذ أن حوادث التاريخ الكبرى لا انقضى عهدها منذ أمد طويل ، ومادام الكتاب قد توصلوا في العصور القديمة إلى درجة الكمال في الأدب . فإن التماذج القديمة تبدو له عزيزة المنال . وهو في كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره . وذلك الجمهور الذي يعد العمل لعبة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الامتيازات في الشعب . وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك . والحب . والحرب والموت . ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكي صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكي لا وعى له إلا بجانبه النفسي . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسي جانب تقليدي . فهو لا يتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة في قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعاني من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا في المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة ولكن الصورة النفسية في القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهي غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هي تعبير فني عن الأفكار التي تجري في نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفوكو »<sup>(١)</sup> من ملاهى النوادي [ الصالونات ] مضمونا لأمثاله ، وقالبا . وماتيرير أحوال الضمير عند اليسوعيين<sup>(٢)</sup> ، ومراسم « الإنيكييت » عند المتخذلقات<sup>(٣)</sup> ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التي يدعو إليها يقول<sup>(٤)</sup> ، والنظرة الدينية

(١) La Rochefoucault ( ١٦١٣ - ١٦٨٠ ) سياسى وكاتب أخلاق له حكم عقلية يغلب عليها طابع التشاؤم .

(٢) Les Jéuites : جماعة دينية ذات نظام ذى درجات دينية مختلفة ، قامت أولاً في أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً في فرنسا ، وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وعناية للحدادين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح ، واشتركت في الشؤون السياسية ، فاكسبت عدله البرلمان . كما قومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية في فرنسا وصودرت مدرستها عام ١٧٦٤ .

(٣) جماعة من جماعات النوادي مرت فيها روح التأني والولوع بالتكلف في التعبير والعادات ، باسم الأدب والذوق ، ومنها سخر مولير في ملهاته : المتخذلقات المضحكات .

(٤) بطرس نيقول P. Nicol ( ١٦٢٥ - ١٦٩٥ ) كاتب أخلاق ، وأحد كبار دير « يورويال » وله « رسائل في الخلق والتعاليم الدينية » .

إلى الشهوات . لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات . وتستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويعترف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه ، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصور بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثنايا الرسائل والملهاء المسرحية ، إذ الصفوة كلها هي القائمة - على حسب قواعد الخلق فيها - بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ، ولم يكن بعض الهُزأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحذلقات موضع سخيرة قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة المواجهة للشعب : إذ موضوع هذه السخيرة دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية فإذا سخر من عدو المجتمع <sup>(١)</sup> ، فذلك لأنه فرط في المراسم المرعية للأدب ، وإذا سخر من كاتوس <sup>(٢)</sup> ومادلون <sup>(٣)</sup> ، فذلك لأنهم أفرطوا في تلك المراسم . ويذهب فيلامنت <sup>(٤)</sup> إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ، وسوق <sup>(٥)</sup> النبلاء بقبض إلى الأغنياء من البرجوازيين . ممن لهم تواضع المتكبرين . لما هم

(١) Le Misanthrope ملهأة شعرية لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « أليست » الذي يفض الرياء والتقاليد الاجتماعية السائدة في الطبقة العالية من المجتمع ، في حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليش فيه . ويولع أليست بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهي صورة المجتمع في التكلف والتدلل والمعاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر ليسيست رأيها في قطعة شعر ، فيصارعها بأنها تافهة بتفضة ، فيمد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة ، وتحب « أرسيتوه » أليست وتكيد بذلك محبوبته سيلمين ، مكائد مستورة بقناع من الرياء الكاذب الذي يسود المجتمع ، وتنتهي هذه العقبات باجتماع أليست مع حبيبته سيلمين ، فيطلب منها أن تفعل في أمر زواجهما ، على أساس أن يمدد من هذا المجتمع ، فتتردد ، فيجرها . ويحترم الذهاب إلى مكان ناء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(٢) و (٣) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان في ملهأة للتخليلات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ - وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيوس ، والأخرى بنت أميه ، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأقفا في عبارات الطلب ، ولم يجذبا في الخطاب ، فيكيد هذان الخاطبان للفتاتين بأن يمتا خادميهما في مظهر خاضعين يرضيان رغباتهما التكاليف ويهرج القول فقتل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعروهما للحجل والمار حين تتكشف الحيلة .

(٤) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات علو المجتمع ، ملهأة لموليير التي سبق أن تحدثنا عنها .

(٥) Le Bourgeois Gentilhomme ، ملهأة لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخل في زمرة النبلاء عن طريق المال . ويعاود أن تكون له صفاتهم فيعلم الفلسفة والرفص والأدب ... ويحب حين يتكشف أنه كان يتكلم طول حياته تراء دون أن يعرف . ويرفض تزوج ابنته من رجل كفه ما هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي سناجته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركي ، ويحدث أممه برطاعة يومه أنها تركية . وفي المسرحية سخيرة لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم ممأ ، كما يشترح المؤلف ذلك بعد قليل .

عليه من ثقة في مكانتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ؛ وهو بغض في الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلي الذي يمكن أن يسمى هجاء عضوياً والهجاء الخطير الشأن الذي قام به بورمارشييه<sup>(١)</sup> ، وبول لويس كورييه<sup>(٢)</sup> ، وجول فاليه<sup>(٣)</sup> ، ودى سيلين<sup>(٤)</sup> ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة . لأنه ترجمة للعمل الواحد الذي يسيطره المجموع على الضعف والمريض والجموح . وهو الضحك العاري من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكذوبين .

والكاتب في القرن السابع عشر من أصل برجوازي ، وذوشيم برجوازية . وهو أقرب في موطنه شبيهاً بأورونت<sup>(٥)</sup> وكريزال<sup>(٦)</sup> منه باخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و١٨٣٠ ، وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلاً فوق طبقته ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد ؛ وهو طبع لمواظب التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك . سعيد لشغله مكاناً متواضعاً في بناء فسحج الرحاب ركناء الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته في راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد قوات الألوان . وأن كل شيء قد قيل<sup>(٧)</sup> ، وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قيل في عذب من القول . ويعد المجد الذي ينتظره صورة هزيلة

(١) بورمارشييه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق آشيولية » ، وهما ملهاتان لها مغزى سياسى . وسبق أن قلنا كلمة في الملهة الأولى ٨٥ .

(٢) Paul Louis Courfer (١٦٧٢ - ١٨٢٥) كاتب فرنسى ، وله رسائل هجائية وسياسية لاذعة .

(٣) Jules Vallès (١٨٣٣ - ١٨٨٥) كاتب وصحفى فرنسى ، يدعو - في بعض ما كتب - استناداً لومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حسائه هو وجهوده السياسية علونها على التوالى : للطفل ( ١٨٧٩ ) وطلاب في الثقافة العامة ( ١٨٨١ ) والتأثر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٤) L.E. de Céline طبيب وكاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة « سفر في آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٥) Oronte شخصية من شخصيات ملهات مولير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .

(٦) Chrysale شخصية أدبية في ملهات مولير التي عنوانها : النساء العالقات ، وفيها يسخر مولير من حذلقه اللغويين والفلاسفة والمجسدين .

(٧) إشارة إلى قول « لا روير » : « كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد قوات الألوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، أما الماديات فقد انتزع خيرها وأجلها . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثرها ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère : les Caractères, I, Pensée I .

لألقاب ورائية . وإذا عبده سيخلده . فذلك لأنه لم يدرك في خلدته قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضياعاً للدوام شهرته .

غير أن المرأة<sup>(١)</sup> التي يقدمها متواضعاً لقرائه امرأة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهي أسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متملقة شريكة في الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملاً فنياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارئ . ومادامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك . فمحال عليه أن لا يتسرع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعاني الشائعة في العصر ، وما يثير عناية أهله من موضوعات يهتس بها المعاصرون وتربط وما بينهم كحبل سرى ، هي مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التي تراها الصوفة في المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تترأى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هي بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وماعلمية التقديم الذاتي التي يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كي يستجلى ذاته في وضوح ؛ فهي بمثابة إدراك فكري واضح مستمر .

وقد لا يتساءل فيها عن التعطيل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفية . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بالباشرة . وليس لنا إذن إلا نحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذي يهيئه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الاحتفاء ، ولكن القارئ يقطع فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي على الرغم من طابع المحافظة فيه - أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق وصف الموقف النفسى . فمهد بذلك على غير وعى من الكتاب - لأدب الثورة فيما بعد .

راسين عندما قال في مقدمة مسرحية فيدر<sup>(١)</sup> : « ليست الأهواء فيها ماثلة للعيون إلا لكي ترى كل ماتسبب عنها من اضطراب ». على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوزه له وتجرد سابق منه . ولم يكن من المصادفة في شيء أن الفلاسفة في حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلل عادة باسم الخلق ، فعلمنا أن نعرف بأن فن القرن السابع عشر فن خلق جديد حقاً بهذا الاسم . ولا يعني هذا أن غاية هذا الفن هي تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطيبة التي تنتج الأدب الفث ، ولكن لجرد أنه يقصد - في صمت - إلى تقديم صورة القارئ ، فإنه يجعله لا يختلها . وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلق ، فإذا دعا إلى التسامي بالناحية النفسية في نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله في الناحية الخلقية دون أى عمل « كاثوليكي » . وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمة بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً - بوجه ما - في الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج إندمجاً كلياً في تلك الطبقة ، ولا جدال في أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التي يكتب لها ، إذ أن أثره في تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عاجلنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد . وذلك إذا لم نمزج معركة جمهوره الفعلي . وقد رأينا أنه كان في استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكري السائد في راحة ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية في داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلي أحزاباً متعادلة ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكري السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة في التاريخ ، واللجنة التي مالبت أن فقدها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعي : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد حصناها ، وأوجدنا القول في مزمارها الكلاسيكي في كتابنا الرومانتيكية .

تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لا يرويون وفنون<sup>(١)</sup> ، فهم لا يتحدثون إليها قط . حتى لا يرباهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذى يتميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً فى بابه ، إذ فقد الطبقة ذات السيادة ثقافتها ومذهبها الفكرى . ووقفت موقف المدافع ، محاولة - إلى حد ما - تعويق ذبوع الأفكار الجديدة ؛ ولكنها لم تستطيع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هى خير الوسائل لتكريز سلطتها ومادامت لم ترفى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً . فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسى قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفافاً اليأس . ولم يبق بعد من كتاب روحين ؛ فقد أضحي الأدب الكنسى دفاعاً عن الدين فى غير طائل ، فى أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشلوبة على عقائد بالية فى طريقها السريع إلى التفاد . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجّهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الخائرة موجّهة الكاتب الحق طالبة منه الحال : فهى تريد - إذا اعترم عرض الحقيقة - ألا يحاييها فى شئ ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكرى الذى أخذ يضمر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقتنعهم باعتراف عقائد أضحت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر . فيما أن مبادئها لم تظل - كما كانت - واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها . فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذى تبذله فى تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك فى صحتها . والكاتب الذى يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشيعه الاختيارى لمبادئ كانت فيها مضى تحكم العقول على غيرويها هو الذى يجره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته - وهى

---

(١) Fénelon (١٦٥٦ - ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى . من كتبه : « مغامرات تليماك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

التي تُولف مايسمى في التعبير الماركسي « الطبقة الصاعدة » - تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفي ذلك الحين لم تكن هذه الطبقة الصاعدة « تعاني سوى اضطهاد سياسي ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة في شئون الدولة . وكانت سائرة في هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادي على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفرار . قُتلت للكاتب - لأول مرة في التاريخ - طبقة مهضومة هي جمهور فعلي . ولكن الفرصة أُناحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتبقطة القارئة التواق إلى التكبير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد في العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب - كما سنراه فيما بعد - محصوراً بين عقائد تختصر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فنية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلبت . ولهذا تود أن تكون على وعي بنفسها . حقاً قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم في أفكار تلك الطبقة : فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم ترد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج وفي تلك . الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبي محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يعد منافسة الكاتب المهني ، بل أولى به أن يخرضه ويدعوه ، لأنه يدلّه على مطالب المجموع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة في دور التكوين لجمهور شعبي ، في وجه جمهور مكون من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية في المجتمع ، ولكنه لا يحفظ بمكانه إلا على جهد محض : فكانت حال البرجوازية في صلتها بالأدب سلبية نسبياً . لأنها لم تمارس قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شيء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادين من جمهوره حكماً في المعركة بينها . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هي التي تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشتري كتبه ، فهو يكتب منها كليهما وقد كان أبوه برجوازياً . وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعي ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازياً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهد مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخي لعوامل عصره . فهو - بالاختصار - مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصوير كلها على وعي بنفسها وبمطالبها ،

ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يوف القول حقه بعد في أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقي إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ، وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين في طبقاتهم . وهذه - على وجه الدقة - الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر . ألا وهي الخروج الطبقي الموضوعي والذاتي . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البراجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبت به إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عمه المحامي . ومع أخيه . أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحى الجدد - هذا الأمل الأثير والذي يكرس له عمله - فكرة زلفة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تعدته بأن الجزء الحق للكاتب هو أن طبيباً نكرة من مدينة « بوج »<sup>(١)</sup> ، أو محامياً مغموراً في « رانس »<sup>(٢)</sup> ينكبان سراً على قراءة كتبه . لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم هو الذي يجب أن يقدر مواهبه . والسمة الجليلية لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين<sup>(٣)</sup> . أو إمبراطور مثل فريدريك<sup>(٤)</sup> إلى مائدتهما . ولم يكن ما يمنحه - من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا - له من المعاني الرسمية العامة مالمجوائز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب - خاصة - مستهلك دائم في مجتمع من المنتجين . وهو طفيل طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيل . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ، حتى كتبه ، بل هي - على الأخص - ترف . ومع هذا يظل - حتى في بيت الملك - محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدماء . فقد ونز ديدرو - في محادثة فلسفية من نار - أخذ أخذ إمبراطورية روسيا حتى أدمهاها ولكن إذا أمن في الاستغراق في هذا أمكن إشعاره

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ كم جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا ( ١٧٢٩ - ١٧٩٦ ) وقد استدعت ديدرو إلى روسيا وأكرمه .

(٤) فريدريك الثالث ( ١٧١٢ - ١٧٨٦ ) وكان محباً للعلوم والآداب وقد استضاف فولتير وأكرمه ، ولكن انتهت صحبتهما إلى علوة .



بأنه ليس سوى متفنيق متطفل . واما حياة فولثير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات . منذ ضربه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن . إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وقد حظى الكاتب أحيانا بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات . ولكنه يتزوج حادمتها . أو بنت أحد النبائين .

وبذلك يتمزق منه الوعي تمزق جمهور قرائه ، لكنه لا يعاني من ذلك ألماً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمئة . وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يسلك بقلمه لكي ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو علق عويم . وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقته بمعنى البرجوازيين . ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقته بمعنى النبلاء . وقد احتفظ في مقامته هؤلاء وأولئك في مآثمهم بما يكفيهم للنفوذ إلى فهمهم في مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه في شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير في مجتمع موحد الاتجاه . وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنقاض . شأنه في ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتيج للأدب بذلك أن يؤيد - فجأة - استقلاله : فلم يعد يعكس المعاني الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أى مع القوة القائمة الدائمة التي تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً . ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدءوا يرفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التي خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التي آوئتهم . وبهذا اختلط الأدب بالسلبية . أى بالنسك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التي تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، في كنف ملكية جد متمسكة بالمسيحية ، فلما كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة في نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكري الذي شب عليه ؛ إذ في العفائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن في الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما في القرن الثامن عشر - فقد

أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التي تنفذ في كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتنحدر الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراث مستقلة ، وأصبحت هي الفكرة المقيمة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة في هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التي تنبه فيها الوعي ، وكانت أدواتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتائج التاريخي إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الحزى . ويعتقد - منذ أن يحظ كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات . وأنه سبب انفجاراً في موقفه من التاريخ ، ليجرد أنه غدا على وعي فكري ونقدي لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم في سجن عصر معين ، كان يكتشف هو في نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعي مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ، وموجز القول كان هو الإنسان العالمي . وكان الأدب الذي تحرر به عملاً تجريدياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التي يتحرر المرء بها في كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفي القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة في مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب المهنية . أما في القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت القوالب ، وظل كل شيء في مرحلة انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق في تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية في قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التي يريد أن يخكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدقة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هي تلك التي كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدي . وقد كانت المسرحيات والملاحم - من قبل - ثمرات شهية لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة في الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروث أو تقليد للقديم .

والشيء الذي كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه في أن يمارس - ضد سلطان عصره - تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل

سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجردا . فلم ينصرف همه إلى زيادة إضاح الوعي العليق لدى قرائه : بل كان أمره على التقيض من ذلك تماما ، فالنداء الملح الذى وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسبان أنواع المذات والمزاعم والمخاوف ، والنداء الذى كان يطلقه فى جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبريائهم العليق ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه علميا . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه فى أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه فى عالميته . من أين ، أنت المعجزة أنه كان يسير فى نفس الاتجاه للأطراف التاريخي . حتى فى اللحظة التى يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين . ويثير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولا ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التى تستجدد عام ١٨٣٠ و عام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها . قبيل تملكها الحكم . مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التى لم تكن بعد فى حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الإجتماعية التى تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جد عامة وشاملة . لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين . فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعي واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يعترف لها بحق المعارضة فى الحكم ، لأنها كانت فى خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التى كانت فى دور الإعداد هى ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثورى ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تم فى أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكرى الذى غرر وهابه ، وبلبلوا خواطرها قروناً طويلة . وسيجين الوقت - فيما بعد - لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن البرجوازية - فى ذلك الوقت - كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه - بوصفه كاتباً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفى عصور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شئ آخر غير تلك الحرية ؛ وحينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الامتيازات ، ويراهآ آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصير موقف الكاتب فى خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن فى عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بخط عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائدا ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم في الحكم يقدقون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه في اليوم التالي ، ولضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يحفل مانتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته المجيدة المعوقة بما يفتريها من ثم مشمسة ومن مهاو نصيب الرأس بالدوار هي حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردتها « بليز سندرار »<sup>(١)</sup> في صورة استشهاد وضعه على رأس قصته : « الروم » إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال . فر بخاطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تعثر عليها في أي كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير . ولكنها ظلت محبوبة وضمنية . أما في عهد مؤلفي الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليه القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون حجابة ، بل إلى الإسهام بقلمه في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البراجوازي سوى تعريفهم لم على الفرد ، وما كان يوجهه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلى النظر في ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلي عن امتيازاتهم . وموقف روسو<sup>(٢)</sup> يشبه إلى حد كبير موقف « ريتشارد رايت » الذي يكتب للمستعيرين من السود والبيض في وقت معاً . فرسو أمام النبلاء شاهد عليهم . ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعى بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسري معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ . من أوائل من أسهموا في المنهج الأدبي المسمى « بالذهب التكنيسي » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو مغامرات أعمامى السبع » ( ١٩١٨ ) و « من جميع أنحاء العالم » ( ١٩١٩ ) . ثم القصة التي يشر إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum ( ١٩٣٠ ) . ولما يشر المؤلف إلى الاستشهاد الذي وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذي أوردته يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

(٢) J.J. Rousseau ( ١٧١٢ - ١٧٧٨ ) الكاتب الفرنسي الشهير ، مهد بكتابه للتوراة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله .

الباستيل الحديث الوحيد الذى هبأت له أمدا طويلا مؤلفاته ومؤلفات ديدرو<sup>(١)</sup> وكوندورسيه<sup>(٢)</sup> ، بل إن مؤلفاتهم هبأت كذلك الليلة اليوم الرابع من أغسطس<sup>(٣)</sup> .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته فى الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذى يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيها هم فيه من سوء ، كلاهما مما يجليه عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعذر فيها لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيلياً فى مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التى لا مقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبى . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمى والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا يبنى أن يفهم أنه تكميم الكاتب الروحى كما وصفه « بنذا » ؛ لأنه مادام موقفه فى جوهره موقف نقد ، فمن الضرورى أن يكون لديه شئ ما لينقده ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هى النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جدران الأبدية وحصون الماضى - التى كانت تحمى صرح العقائد السائدة فى القرن السابع عشر - قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك فى رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تترك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه إلا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش - التى هو بصدها والتى تحاول أن تقلت منه - ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخلل عنها مجال نظير أجل الساعات خطراً فى العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التى يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحروب

---

(١) Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسى شهر بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التى أشار فيها ، وتقلب على العقبان الكثيرة فى نشرها فى عصره ، وفيها يجدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما بعد من أعظم مثلى القرن الثامن عشر فى فلسفته . وهو مثل روسو من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٢) Condorcet (١٧٩٤ - ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد . وكان يعتقد فى قدرة الإنسانية على أن تطرد فى تقدمها تقدماً لا حدود له . وسجن فى عهد الإرهاب فى الثورة الفرنسية ، وكتب فى سجنه كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشرى . ثم انتحر بالسلم لهرب من الإعدام بالمقصلة .

(٣) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود فى تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أثر مجلس الأمة .Assemblée Nationale للصريح بحقوق الإنسان ، وألقى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

التي عليه أن يشهرها يقصد بها إعداد لمجتمع مقل بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذي يجب إعلان على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هي التي يجب دمجها حالا . وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل في المعاني الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ الإصلاح <sup>(١)</sup> تدخل الكتاب في الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو بالاختصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الأنصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمات في الضمير الأوروبي . فالأدب - عند كاتب ذلك العصر - ممارسة دائمة لكم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يحرره من رقابتهم عليه ما يلمحه دونه من انتظار توافي غير واضح الصورة ، ومن رغبة جمهوره أكثر أنثوية وأكثر نزواً . وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد مختصرة : فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسي لطبقة البرجوازية - وطالما تمتناه الكتاب ماوسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشكيكهم في كل شيء ، حتى في مضمون الأدب نفسه ، حتى يمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياهم ضياعاً أكيداً . ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضايهم الأدبية في قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبهم يخفى في حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذي طالما رددوه في مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً ، وبالاختصار : تحطم ذلك الانسجام العجيب الذي ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث في كل شيء هدفاً جميلاً ، مادام ثم ملايين من الناس حائقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير

(١) La Réforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وهما عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، ولجهود المصلحين الدينيين من « مارتن لوتر » ومن أتبعه .

والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية . أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية مخضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفى نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصداع قد ألتحم . فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت . فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقته الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين . وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذو الوجهين الذى كانوا يلعبون ، وبدا لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى . وبدأت البرجوازية أشكالا جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ، ولكنها تجد متجذدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات . ولا ترى هى فى الإنتاج الأدبى عمالا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة ( البرجوازية ) العاملة غير المنتجة هى النفعية : فوظيفة البرجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط أرتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجة لا ترى أبداً وجهها لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جذيرة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل . وليس من الجد فى شئ الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا فى نظر البرجوازي شبيه بما إذا نطلع امرؤ لرؤية الله وجهها لوجه بدون عون الكنيسة ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره الفنى ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازي - خاصة - على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، أفضل الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازي بمقتضى حق إلهي . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر فى أن يصير - فى القرن التاسع عشر - تعبيراً عن

راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازي يعارض الآن في ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تتجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن - وفي يديها السلطة - فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقي الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في ادخال عنصر تحككي الأخلاق الدينية ، مع شئ من الحرية في الأدب نتيجة لذلك ، فالبطل الديني هو دائماً يعقوب<sup>(١)</sup> في صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئة العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شياً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء اقتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة في الإيمان بها . فكان ذو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [ ٣ ] ، كما تحاشى الغوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ، وكان جمهور هذا الفن لا يهرب شيئاً بقدر ما يهرب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، بغوص في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فبهز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن القرعة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسائلة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

---

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنعان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد ذكره ذلك الشخص بضربة أصابعه بحرق النسا . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن ياركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المقسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . انظر : La Génèse: La Lutte avec Dieu, 23-33.



وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا تربطه بالقوى الطبيعة صلة سوى صلة الوسطاء من الناس . فكانت تبدو له الحقيقة المادية في شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط - ما امتد به النظر - بعالم متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور جمالية وأشكال ، كى يحدد الطرق التى يقتسم بها عاله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يبيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يخلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك المعقول . وفى مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظهر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان فى حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب فى أفكار ، وحتى إذا كان نائراً يؤلف بين الكلمات - بوصفها علامات للمعاني - فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد فى عمله الأدبى عالماً يدعمه بحرية لا تنفد ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة فى ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا فى أنها كليهما لا يسير لهما غور ، فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلها إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن بإضائة جوانب الموجود بما هو موجود<sup>(١)</sup> ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر فى المقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج لكاين ما أو إعادة لإنتاجه ، أى لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التى تتحكم فى مصير الفكرة ، بل وفى قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان للفنان دائماً فهم خاص لمعنى

---

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان<sup>(١)</sup> للزول على الفكرة .

وسمة البرجوازي التي يعرف بها وجوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مختصة بمميزات ، أما البرجوازي فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما استطاعه من عوامل النضوج التي حوله إياها طول نمذكه للتروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركييبية إلا بين المالك والشيء الذي يملكه ، أما ما عدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون . لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، لأن كلا منهم - مهما تكن درجته في المجتمع - ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال ، أى لا طبقة تركييبية يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً . ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعد البرجوازي إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصصهم في دائرة دعاياته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازي سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهري هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف . وتسيطر على سلوكه مراسم الخفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظرائه مثل الدمي التي يلهي بها .

---

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة في العالم الخارجي ، لأنها مشروع إنساني في موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمته وعمله وملاساته الخاصة . والغاية هي الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنجاحها . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، ضمت فيه في الوقت نفسه صورة حريمه . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضري عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجي على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعي المرتبط بالعالم الخارجي والمتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات - في معناها السابق - نوعاً من العمل . قلوت والبطالة والبؤس - مثلاً - ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصي به على مجرد التفكير وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من الواقعية الاشتراكية - في هذه الناحية - إلا شياً سطحياً ، انظر : J.P. Sartre : Situation, III. P. 144-163.

فإذا أراد أن يتعرف بعض التعرف على عواطفهم وأخلاقهم . فذلك لأن كل عاصره تدو له مثل خيط يتركه به تلك الدمي وكأنما يتعبد البرجوازي الطموح بكتاب مفيد . به من الوصولية ، أما ما يتعبد به البرجوازي الغني فص السيطرة بالبرجوازية تعد الكاتب خديرا . وتصيق به ، وتروبه حين ينطلق مفكرا في النظام الاجتماعي . وكل ما يتطلبه منه أن يتألمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب - كما كان في القرن السابع عشر - مقصوراً على التحليل النفسي على أن هذا الجانب النفسي كان دعوة تطهيرية إلى الحرية في أدب « كورنى » و « باسكال » و « فوفنارج »<sup>(١)</sup> ولكن التاجر يخترع من حرية عذلاته . وكذلك يخترع المحافظ من حرية وكيله . وكل ما يتطلبه إليه هؤلاء هو التزود بمنتجات للسليوك لا مجال للظلم فيها . ليغروا بها الناس ويحكموهم . فيجب تيسير حكم الإنسان . نيسيرا أكيدا به مسائل هينة وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التي تحكم في النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن بالعالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفعي فالدافع النفسي للحريات المطلقة . بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين إنها مثله .

فالتمالية الذاتية والزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة . وروح الجد ( كما في باسكال ) هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شيء . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث مافي العالم من كثافة وغربة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضما - ولا يطلب منه كذلك العثور في أبعد أغوار حريته على أعماق ما في القلب من حركة ، ولكن مطابقة « تجربته » على تجارب الآخرين . فكتبه تجمع - في وقت معاً - بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسي يرمي إلى التأسيس لحقوق الصفوة إلى البرهنة على مافي النظم من حكمة . ووسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحثه فيها مقرررة سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق في البحوث ، واختيرت له الدواعي النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ، فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد أغتيل اغتيالاً . فنده إميل

(١) Vauve argues ( ١٧١٥ - ١٧٤٧ ) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو في نقاؤه عل ثقة بالقلب الإنسان وما به من عواطف وقد أثر في الرومانتيكية بفلسفته العاطفية .

أوجيه»<sup>(١)</sup> حتى «مارسيل بريقو»<sup>(٢)</sup> و«إدمون جالو»<sup>(٣)</sup> - مع من يندرجون فيهم من «دوما الابن»<sup>(٤)</sup> و«بايرون»<sup>(٥)</sup> و«أهني»<sup>(٦)</sup> و«بورديو»<sup>(٧)</sup> - وجد مؤلفون ليقعوا عقد الصفة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذا صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غنة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخبرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنفذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبت معالمة مدى نصف قرن . فمُنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ وكانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان بيع - على الرغم من هذا - كل ما ينتج ، ولكنه كان يختصر من يشترونها ويحاول جاهداً أن يغيب آلامهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن النجاح - إذا واثى الفنان مرة في حياته - فإن مرد ذلك سوء تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسهم فيها . وكان هذا العراك الجوهرى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب . ففي القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار في الاعتماد

---

(١) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاء ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الحق البرجوازى ، منها «صهر السيد بواريه» ، و«الوحيون» ، و«الفتاة المغامرة» ... وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Marcel Prevôt (١٨٦٢ - ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ، ومن قصصه : «أنصاف العذارى» و«رسائل نسوية» وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ - ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه «غادة الكاميليا» و«مسألة المال» و«الفرية» ... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٥) Ed. Pailleron (١٧٤٤ - ١٨٢٦) من مؤلفي المسرحيات ، وفى ملاحيه روح فكاهة جذابة . ومنها لمحاته : «عالم الضيق» و«الشرارة» - وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٦) Ohnet (١٨٤٨ - ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٧) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويتم فى قصصه بالأسر التي لا يربطها ربط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : «الحرف من الحياة» (١٩٠٢) و«الثلج على الأقدام» (١٩١٢) و«الحزان» (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، يبعثها هذه الثنائية في الجمهور ، واعتمادها على الارستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذي تعارض به المذهب الفكري البرجوازي مع مطالب الأدب . وفي نفس الوقت أخذ يظهر في الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكن أن يوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم . فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد - في سبيل مصلحته - أن يخلق الثنائية في الجماهير ؟

هذا ما يبدو لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إثناء جمهورهم الإمكانى . بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التي اضطرت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يصفون على جمهورهم الرضا الصوفي بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن جهم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم - خاصة - ليسوا من سلالة « فجورج ساند »<sup>(١)</sup> بارونة دوديفان و« فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ؛ وحتى ميشليه<sup>(٢)</sup> - وهو ابن أحد أصحاب المطابع - كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير في مدينة ليون أو من عمال النسيج في مدينة ليل . فاشتركتهم - إذا كانوا اشتراكين - هي نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذي اختاروه . وبما كان لوجود حظ قليلاً أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبي الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكنى للاقتناع بذلك مقارنة مامنته الجامعة - وهي ذات طابع برجوازي - من أهمية للكاتب « ميشليه » ، وهو نادر الطبقة الكبيرة وممثل عبقرتها المشروعة ، وكذلك مامنته

(١) George Sand ( ١٨٠٤ - ١٨٧٦ ) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومرماها النفس والاجتماعي في كتابنا الرومانتيكية ، وفي الأدب المقارن في مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسي « ألفريد دي موسيه » ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .  
(٢) Michelet ( ١٧٩٨ - ١٨٧٤ ) مؤرخ وكاتب فرنسي . انظر لمنهجه الأدبي في التاريخ كتابنا الأدب المقارن وكذا الرومانتيكية .

تلك الجامعة تين»<sup>(١)</sup> الذي لم يكن سوى متخيل مهين . أو « ريتان »<sup>(٢)</sup> الذي يبين « أسلوبه الجميل » عن الأمثلة المتوقعة للإسفاف والتفح وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة . كأنه منها في مظهر لأجزاء فيه . « فالشعب » الذي كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت . ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة غافوا بها سمعته ومصيرهم . وليس منهم - فيما عدا هوجو - من ترك في الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لموى بهم سريعاً إلى الأعناق ليغوصوا فيها كأنما شددت أعناقهم بأحجار . ولم يكن لتعوزهم الأعداء ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد لمثل تلك الدعوة . ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمستطاعة أن تستفرقهم فيها ، إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم في الدفاع عنها في منطقة التجريد . وأياً كان إختلاصهم فقد جعلوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤسهم ، دون أن ينسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التي انحدروا منها أصلاً ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء في العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم . فكانوا على خطر تكوين « طبقة من العمال ذات ملابس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين . تستهدف لأن تكون « ربة لدى العمال ، مشنوءة من البرجوازية ، مطالبة مستمالة من الحدة والضعف أكثر مما يلبيها الكرم ، فهي تقف أخيراً موقف العداة من هؤلاء »<sup>[٤]</sup> وأولئك . هذا إلى أن في القرن الثامن عشر لم تميز الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب - ليكون ثائراً - أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويجعل من نفسه ترجيحاً لمطالبة النظرية . فالأدب ثوري حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحي بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصص والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون في

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحناها وفسحناها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في الرأسمالية والواقعية الأوروبية . انظر كتابنا السابق الذكر .

(٢) Renan (١٨٢٣ - ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسي له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر .

المطالبة بالحرية السياسية التي يستعون منها يحفظهم ، منها تكن الأحوال ، والتي لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بخبرة التفكير في تلك الآونة . على حين أن مايتطلبونه جد . مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية . ويتطلبون كذلك - على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً - القضاء على استغلال الإنسان . وسترى فيما بعد أن هذه المطالبات نفسها هي من جنس المطالب التي يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فهم ظاهرة تاريخية محددة ، أى النداء العصري الخاص الذي يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ . بطلقه في صالح الجنس الإنساني كله . متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكري الديني ، ورفض - في الوقت ذاته - أن يقدم المذهب الفكري البرجوازي . فأقام نفسه مستقلاً في مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريبياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك - بعد - أنه هو في ذاته المذهب الفكري ، فأبقى نفسه في توكيد استقلاله . ولم يكن يجادله في ذلك الاستقلال أحد ومعنى ذلك أن ذلك الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء ؛ وليس من شك في أن الكاتب كان في استطاعته أن يكتب - بصاحبه التوفيق - في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف ، وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازي ريفي ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسيؤكده فلوير - من وقت لآخر - وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقى فلوير - شأنه في ذلك شأن جميع معاصريه - مدينياً في تعريفه للجبال بما حدده وينكليان<sup>(١)</sup> ولسنج<sup>(٢)</sup> منذ مايقرب من قبله ، وظل يقدم الجبال على أنه في مختلف أحواله

(١) Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه : « تاريخ الفن عند القدماء » أهم ما ألف في عصره في موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) كاتب ألماني ، ومفكر متبحر . كتب في فن المسرح بقصد إلى خلق وعي جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطني خالص ، يستمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : لاوكون Laocoon باسم كاهن « أبولو » ، وفي الكتاب يقاوم بين الشعر وفنون التصوير والحت ، وعنده أن الشعر يمتاز بعنونه ذي الطابع الرمزي ، لا الملماني ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : يقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفصل الشعر والرسم . ونظراته هذه كانت ذات تأثير كبير في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين : انظر كتابي : الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومقالاً في مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغيرة في الشئ الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفني سوى هذا المعنى عند الأخوين : « جونكور »<sup>(١)</sup> : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جلالاً . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن ، أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة ؟ ويبدو برودون<sup>(٢)</sup> فريداً في تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس طبعاً ؛ ولكنها لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب - ببقائه مستغرقاً في كشفه عن استقلاله - هو في نفسه موضوع خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدي ، وبصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوي ، لو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتاب لجمهور إمكانى لكان عليهم أن يوفقوا بين فهم وما يمكن أين تفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم في فهم على الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب نحواً ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل ويلقاهم بالحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم . ولبدأ الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقع في خطر الاستسلاب<sup>(٣)</sup> .

ولهذا أتى الكاتب - عن طيب قصد - أن يمتن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود ويقتصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذي يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألعاب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى

---

(١) Goncourt هما الأخوان : إدمون ( ١٨٢٢ - ١٧٩٦ ) وجول ( ١٨٣٠ - ١٨٧٠ ) . كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان في المؤلفات . ومن قصصهما : « جرميني لاسرنتو » و « ريتيه موبيرين » ولهما دراسات في فن القرن الثامن عشر . ولـ فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما .

(٢) Prudhon ( ١٨٠٩ - ١٨٦٥ ) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة اشتراكية في القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك ، بل على ما يبذل من جهد . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس وكتاب « برودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » ( ١٨٦٥ ) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

(٣) الاستلاب Alienation أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيحول إلى غيرته .



الحكم هذه المرة . وليست لهم ثقافة . ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ . فكل ثورة أدبية مزعومة تمنع في السمو بالنواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتستخدم بذلك الزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة . ولكنه - برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا - يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دورة تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له ، وهي وحدها التي تموله ، ولها التصرف فيما يتظنه من مجد . وعبثاً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه . أولاً . أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربة أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يجوز في ذلك أمراً . فهو يخاف مع نفسه في سوء نية . لأنه يعلم ولا يزيده . في الوقت نفسه - أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ماشاء عن العزلة . وبدل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره لنفسه عن مواربة ، ويزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله . فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية . أو صلاة أو محاسبة للضمير . أو أى شيء آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المؤلف أن يشبه نفسه بمن يتخطبه الشيطان من المس . لأنه إذا كان يتقايأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو - على الأقل - لا يجود بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح ما يكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف لها صريحاً بذلك الحق « فلوير » ، إذ بعد ثورة الكومون<sup>(١)</sup> . ثار في نفسه فرع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦] . والفنان الغائص في بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها . وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثرها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد ، وفي الحق لم يعدها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية . فإذا غامر بوصفها ، فلأنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعدها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي والكاتب الرجيح على طريقة واحدة ، لا فرق بينها سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثاني

(١) La Commune - سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسين لها وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ - وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .

عن نفسية آتمة . عندما يصرخ فلوير مثلاً بأنه « يسمى برجوازي يا كل من يفكر في خسة » ، فإن تعبيره في تعريفه للبرجوازي تعبير ذاتي ومثالي ، أي في مدى مايرى من حدود مذهب فكري يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيمة للبرجوازية ، إذ أعاد المتصدين إلى القطيع . وكذلك القلقين في أماكنهم الاجتماعية . الذين هم على خطر المضى إلى طبقة العمال ، موها إياهم بأن المرء يستطيع - بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتي - أن يسلب البرجوازي - من حيث هو - كل ماله من صفات ، حتى إذا مارسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، استطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم في راحة من انضمر على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرجوازيين . ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويفشيون النوادي البرجوازية . إذ ليس كل ذلك مظهر . فقد سموا على قهقهة بنبل عواطفهم .

وبهذا يسر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير . إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل في ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين . ومادامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور « ستاندال » يمثل في « بلزاك »<sup>(١)</sup> ، وجمهور « بودلير »<sup>(٢)</sup> في بارباي دور فيلي «<sup>(٣)</sup>» ، وبودلير بدوره يمثل جمهور « يو »<sup>(٤)</sup> . واكتسب النوادي الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى حديث الأدب « فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجر فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بجمعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . بل امتن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين فكان القوم يمدون يدهم - عبس الأجيال ليصافحوا « سر

---

(١) Balzac ( ١٧٩٩ - ١٨٥٠ ) رائد الواقعية الأوروبية في الأدب ، ويطبق على مجموعة قصصه الملهاة الإنسانية . وانظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Baudelaire ( ١٨٢١ - ١٨٦٨ ) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر النقد الأدبي الحديث .

(٣) Bardey d'Aurville ( ١٨٠٨ - ١٨٨٩ ) شاعر ونقاد وكاتب من كتاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe ( ١٨٠٩ - ١٨٥٢ ) شاعر ونقاد أميركي ، له تأثر بودلير تأثراً عميقاً .

فانتس<sup>(١)</sup> « رابليه »<sup>(٢)</sup> « دانتس »<sup>(٣)</sup> . منضمين لهذه الجماعة الشبيهة بجماعات الرهبان .  
فهذه الطبقة من الكتاب - بدلا من أن تكون هيئة منظمة فعلة محددة مكانيا - أصبحت  
مؤسسة وراثية ، أو ناديا كل أعضائه موقى إلا واحدا هو آخرهم تاريخيا . يمثل الآخريين على  
الأرض . وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم  
كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ما هو زمني وما هو روحي إلى تعديل بعيد الغور  
في فكرة الكاتب عن المجد الذي يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد ثارا للكاتب  
مفهوم الحق بقدر ما كان امتدادا طبيعيا للفوز في مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول في  
القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون  
مفهومها عام ١٨٨٠ »<sup>(٤)</sup> . « سأكسب قضيتي في الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد  
رغبته في ممارسة عمل عالمي ذي أثر في نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن  
في الحاضر . إذن لم يبق سوى اللجوء - في مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التعويض  
الذي سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجوهه . على أن هذا كله ظل غامضا كل  
الفموس : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تسائل في أي نوع من المجتمعات سيتيسر  
له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لنظم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من  
حياتهم في عالم لاحق أو غل في الشيخوخة من عالمهم . فيكون ذلك أدعى لطيب  
خاطرهم . وهكذا كان « بودلير » . وهو الذي لم يضيق ذرعا بمواقفه المتناقضة ، فغالبا ما  
كان يضمم جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته . على الرغم من اعتقاده  
في أن المجتمع قد دخل في فترة انحلال لن تنتهي إلا باختفاء الجنس البشري .

كان الكاتب ، إذن ، يتمنى في حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقع - في

---

(١) Cervantes (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيشوته ، وقد ترجم  
الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لفصحة دون كيشوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير في تطور القصة  
الأوروبية فيما بعد . وقد حصصها ، وشرحا وجوه تأثيرها في كتابها : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Badelais (ولد حوالي ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية في  
عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية في تحديث أفكار عصرهم ومثله الحقلية والفلسفية . وهو  
طبيب وكاتب ، يث فلسفته في تايما قصصه المرححة . ومن قصصه الشهيرة جاز « جانتوا » و « بانتاجرويل » .

(٣) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب وسياسي إيطالي . شهر بمحلمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد  
لخصناها وبيننا وحوه تأثرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث في كتابها : الأدب المقارن .  
(٤) كلمة مشهورة لستاندال .

يتعلق بماضيه - عقدا مع عظماء الموتى ، واصطنع لمستقبله أسطورة المجد ، فلم يهمل شيئا في أمر انتزاع نفسه رمزياً من طبقة . فهو في الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش مستحق للعنة . وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هي التحاقه بمجتمع رمزي . له صورة الطبقة الارستقراطية في النظام القديم ، ومألوف في التحليل النفسي أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً وحديثاً ، ولنا في الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذى كان في حاجة كى يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذى كان في حاجة إلى صلات الكبراء لكى ينتقل من طبقة . انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ، وبما خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد اختار الكاتب لحياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيل . وسيجعل من نفسه شهيداً للاستهلاك المحض . وهو كما قلنا ، لا يرى أية مساهمة في الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية . ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فهو يخونها . إذ أن النار تطهر كل شئ نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو في حاجة إلى أن يعيا حياة طيبة ، ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والانتلاف ويقول فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حرمه من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلا إلا في ثلاثة في الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء - كما يقولون - نبتشه - لعبة ، وفي الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضى من مجتمع لا يحدرون أن يظل أبداً في واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب في مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم في الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال

ونجد عند الكاتب ما كان في المجتمعات الارستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو لا يكتفى ببقائه غير نافع - شأنه في ذلك رجال الحاشية في النظام القديم - ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم وينرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمرون بمواكب صيدهم في حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التي تحدث عنها «بودلير» في أقصوصته الثرية التي عنوانها : «الزجاج»<sup>(١)</sup> .

---

(١) في هذه الأقصوصة يحكى بودلير كيف استدعى هو بائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التي يسكن فيها ، وكيف غمّل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن يحطم بودلير زجاجه في استهتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

ومالبث أن أحب على الأخص الأدوات التي أسمى وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أو التي لم تعد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بمآلاته الطبيعية فهي صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغي أن تحطم ، وهو فاقد لها على أية حال ، ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي ، إذن ، أن يكون الجمال محصوراً في إنعدام النفعية إنعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية - منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما في ذلك الواقعية والبارناسية - متفقة على شيء واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقي شيئاً من المعلومات ولا يعكس أي مذهب في الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب فلوير<sup>(١)</sup> و« جوتييه »<sup>(٢)</sup> والأخوان « جونكور » و« رينار »<sup>(٣)</sup> و« موباسان » على طريقتهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الفخ » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية [ الصواريخ ] التي تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها وهم - يرقودهم في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادي - يتجاوزون حدود هذا العالم ، ويمحونه في سخط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن في قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصور التي يسمعونها أن تظل مجدية كل الجذب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناها المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم .. في ذلك الأدب .. ذات مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شبك الأسلوب الفني . فلها بذلك طابع الحياة . فتبدو وكأنها الوضع<sup>(٤)</sup> بين أقواس . فالواقعية هي نوع من « الوضع بين أقواس » . والحقيقة

---

(١) Théophile Gautier (١٨١١ - ١٨٧٢) شاعر وصحفي وناقد فرنسي ، ومن رواد مذهب الفن .

للنم .

(٢) Jules Renard (١٨٦٤ - ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

(٣) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في مذهب المظاهر للفيلسوف الألماني هوسرل . ويراد به عزل مصمون من المصنوعات الفكرية ، بحيث يمتنع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أي وضع من أوضاع الوجود « فكل ما يوضع بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه ملحق للحكم » فالإيدان معناها واحد في مسلك الوعي المنطقي . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة في دراسة المظاهر على العالم الموضوعي في جملة . وهذا المبدأ لا يلقى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بمقائلنا النفسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتي الذي يمد زائفاً كل شيء يستطاع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعدده حقيقة ليس سوء وهم .

المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال - كما في قول بودلير: « جميلة مثل حلم من حجر »<sup>(١)</sup> ، والمؤلف - بوصفه كاتباً - ، والقارئ - بوصفه قارئاً - ليس كلاهما - بعد - من هذا العالم - إذ تحولا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه - محاولين أن يتخذا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكني أستطيع أن أتعرف - بعد ذلك في هذا الوصف - أنخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم - ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتماعية ؟

ويعتني المتطرفون - فرعاً من أن يستخدمهم المجتمع - ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى في شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنساني . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدي هولب الترف والإسراف ، غير قابل للانتفاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشئ فيه ، ويدرك أنه الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها جحود الواقع . وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديزسانت »<sup>(٢)</sup> . وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعد ، وأخيراً هدم اللغة هدماً متظلاً ، ثم هناك كذلك الصمت . صمت من ثلج ، في مؤلفات « مالارميه » أو صمت « مسيو تست » الذي بعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم . هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها لإخائي ، بل هي جحود كلي للسلطة

(١) البيت الأول من قصيدة : الجمال لبودلير في ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته : « أنا جميلة أيها الفتانوت ، مثل حلم من حجر » . Baudelaire : Fleurs du Mal XVII .

(٢) ديزسانت Des Esseintes ، مثل قصة : « بالمكس » A. Rebours التي ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسي ويسمانس Huysmans ( ١٨٤٨ - ١٩٠٧ ) وهو فيها رمزي . وبطله هذا يمثل عقلية الانعطافيين في ملكه ( انظر هامش ٧١ ) . فهو مرهق الأعصاب ، يشهد شعاعه في حياة الترف البعيد عن الإغراق في التكلف ، ثم في الشهوات ، ويزيد إرهابه حتى يصاب بالحنون . ويرى أن ثقافته ودراساته قدردته إلى الإنفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

الزمنية . في العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية عبر جوهرية إذا قيست بالروحانية . ولكن حدث العكس في القرن التاسع عشر : فكادت الشؤون الزمنية في المكانة الأولى . والروحانية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها . إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه . أو جحوده في حين استهلاكه . كان « فلوير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء . فتحاصر عباراته الموضوع . وتوقعه في فخها . وتفقدته الحركة . وتقصر أوصاله . وتقل عليه منافذها . وتحتجر فتحجره معها . فهي عمياء سماء لا شرايين فيها . وليس بها نفس من أنفاس الحياة . ويفصلها من الجملة التي تليها صمت مطلق ؛ وهي نبوى في فراغ أبدي . وتحتذب معها فريستها في ذلك المهوى الذي لا نهاية له . وتمحى كل حقيقة -- عقب وصفها من قائمة الإحصاء . لبتبعها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد الجهد الحزين . فقصده أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا ينبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية نستحق الحياة . وتستبدل بالعمل الإنساني في أنواع من الآلية ذات اتجاه واحد . وقلياً يكون لهذه القدرة سوى موضوع واحد هو الانحلال البطيء للإنسان ما . أو لمشروع . أو لأسرة . أو مجتمع ؛ ومن المحتم أن تنتهى إلى العدم المحض . فالطبيعة فيها في حالة اختلال من توازن الإنتاج . يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال . كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على مايراجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخصى طموح . لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل »<sup>(١)</sup> لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء . لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والدوبان . وعندما اكتشف الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجبال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة . على موضوع أدب نصف القرن كاملاً . فهناك جبال الماضى . لأنه لم يعد له وجود . وجبال الفتيات المختضرات . والأزهار الذابلة . وهناك جبال فيما يتقرض ويتآكل : مثل الأطلال . وهى الدرجة المثلى للاستهلاك . وكذلك المرض المبين . والحب الفتاك . والفن القاتل . فالمرء في كل مكان : أمامنا وخلفنا . حتى في الشمس وعطور الأرض . وما فى مورييس

---

(١) الصديق الجميل Bel Ami لعالم القصة الأدبية جورج دو . Dancy سطر قصته : Bel Ami لوباساك . نشرت عام ١٨٨٥ . وهو شخصية وصولية . يسبل بعد حياة بالسة إلى عيشة الترف عن طريق صرف من الحب شائقة . ويستقره في الثقافة بجسارته . ويبدى في وصوليته عقلية حادة وخلفاً شرساً لا يرحم . ويقول لوباساك إنه حجا في قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمزمرين في عصره .

باريس<sup>(١)</sup> « إلا تأمل في الموت : فلا يكون الشئ جميلاً إلا إذا كان » قابلاً للاستهلاك ، أى أنه يفنى في حين يتمتع به .

والوحدة الزمنية التي تناسب - على الأخص - مع مثل هذه الملائمة الملكية إنما هي اللحظة ؛ لأنها تمر ، ولأنها في نفسها صورة الأبدية ، وهي بمثابة وجود للزمن الإنساني ذي الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يلقي بكل شئ إلى الأرض . حين ينظر المرء - على ضوء هذا الإدراك - في إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته في أنه إنتاج يختص به الكاتب المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذي لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها . مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن المدهش أنه يستعير أمثلته لشخصياته من الاستهلاك : ففيلوكيت<sup>(٢)</sup> يسلم قوسه ، والثرى ذو الآلاف مبذر غاية التذير في أوراقه المالية ، و« برنار » يسرق ، و« لافكاديو »<sup>(٣)</sup> يقتل ، و« مينالك »<sup>(٤)</sup> يبيع أثاث منزله .

وتخفى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون<sup>(٥)</sup> بعد عشرين عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السريالي هو التزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما يستطيع » . وهذه في نهاية الشوط لمراحل

(١) Maurice Barrès (١٨٦٢ - ١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والوق في قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللثة والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٢) فيلوكتيت Philoctète يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهي تدور حول أسطورة فيلوكتيت أحكم الرماة في حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، فشق جرحه حتى تركه أصحابه بالتأ ، وبعد عشر سنين يعطم اليونانيون أنه لانتهاء من حرب طروادة إلا بسهام فيلوكتيت ، فيذهبون إليه ، وقد نجما محزنة . ويحتاجون كي يساعهم أصحابه الذين هجروه . وقد ألفت من قبل مسرحيات عديدة في الموضوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من الموضوع دعابة لخلق الذي يبدو على قطع كل علاقة للمرء بفقره ، حتى يعيش في سلام روحي تام . وقصته في صورة حوار بالغ المدي في بلاغته .

(٣) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ . وفيها يمثل البطل الفكرة التي اشتهر بها في أدبه أندريه جيد ، وهي العمل الجماعي أو الذي لا يمرر أفكاره بغيرهم ليس لها مرور سوى الاستجابة لتزقه . ويقتل صاحبه في أثناء السفر برمه من نافذة القطار ...

(٤) انظر هامش ص ١ .

(٥) ممن أسسوا حركة السريالية ، وصيحتهم عنه حذفت كثيراً .



طويلة منطقية في تابعها : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ، وفي حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذي أضف عليه - خطأ - صفات الأفيون <sup>(١)</sup> . فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعددة براقاً . وقد كتب أيضاً « بريتون » « لا يولى السيريالي عناية كبيرة . . . لكل مالم يست غايته تلاشى الفرد ليصير داخله مشرقاً في عمى » . بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ماهو روح من نار » . ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو مقام به باسم السيريالية . فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله في التقاليد الأدبية ، وفي استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغدا الأدب .. بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً - عدو نفسه ، وبلغ أقصى درجات استحقيقه لوصفه الأدبي ، فاستحككت بذلك العقدة .

وفي نفس الوقت كان المهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسؤوليته . مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاد . فبدأ بوضع حقوق العبقورية لتكون بديلاً من الحق الإلهي في عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده . وهو أكاداس من حطب يحترق ، ذولهب يضيء ويأتى على كل شئ ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والمهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال . وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال . وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل . وقد صار رماداً . والحاجة ماسة إلى ضحايا آخر لتغذية اللهب ، وخاصة من النساء ، فلهن سيثرن عذابه ، فيجازيهم جزاء وفقاً ، إذ يسبب الشقاء لكل مايعيط به . فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، اكتفى بقبول القرائين . وهناك المعجبون به والمعجبات . يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . يروى « موريس ساكس » <sup>(٢)</sup> أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد أناتول فرانس ولوع وإعجاب أنفق ثروة طائلة في تأثيث مسكنه المسمى « فيلا سعيد » <sup>(٣)</sup> . وحين مات قال أناتول فرانس في تأنيته : « كان مولعاً بالأناث ! باللعنسة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوت في استحواذه على أموال البرجوازي ليحيلها إلى دخان . وفي الوقت نفسه يسمو

(١) أى الصفات الإلهية .

(٢) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٣) اسم للفيلما التي كان يسكنها أناتول فرانس .

بنفسه عن آكل مسئولية : « أمام من يكون مسئولاً ؟ » باسم أى مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البقاء لأمكنست محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم الخفس . فإنه يستعصى على الحكم .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كله نوع من الاختلاط والتنافض . ولكن في عهد السيريالية .. حين استثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل - يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مراعيه ، سلسلة منطقية . إذ يقرر صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية . حقاً لم يوضع الكاتب أسباب هذه البراءة . بل احتفى في أدغال الكتابة الآلية<sup>(١)</sup> ولكن الدواعى واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة . وظيفتها الأدب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاسبته أمام المجتمع الذي تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقاً حدود العار . فمعنى هذا في حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار . وحقه الذي لا يمارى فيه هو إبرازوه من نتائج

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمريكية في مجراه . مبتسة لهذا الطيش . ولا يعنىها في كثير أن يخترقها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس أثر يذكر ، مادامت هي جمهوره الوحيد . وهو لا يتحدث إليها . وهي موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينها . وحتى لو حظى بالترجى إلى الشعب . فأى خطر يحشاه البرجوازيون منه في احتال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك الخفس أن تحدد الطبقات العاملة . ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عداوته ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التي يسلكها . ويتبنى المحافظة على النظام الاجتماعي ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب . وبالاختصار : هو متهم وليس<sup>(٢)</sup> بشائر .

(١) الكتابة الآلية L'Ecriture automatique وسيلة الكتابة عند العلماء من السيرياليين . بدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون في حالة سلبية ما أمكن ، ثم يلقي بما يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير في موضوع خاص ولا في صيغة . وذلك لإثارة اللاشعور . والاعتراف عن صحانه التي لا تتبى . وفيها يتخذ الأدب عمالة ثمرية للكشف عن عتائب اللاشعور . ولا شمع الخيال ها لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge: A. Breton et les Données et Fondamentales du Surréalisme, P. 125 - 189.

(٢) الفرد يكون يطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التي ينتمى إليها المتمرد . أما الثورة فهي طلب عبير الظلم إلى ما هو خير في سطر التأثير باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذي يشمل فئة ينتمى التأثير إليها . وفي مكان آخر يطيل المؤلف في أنه لا يقر الفرد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر .

J. P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution

وتصل البرجوازية إلى بغيتها هؤلاء المتمردين . حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تعمل من نفسها شريكاً لهم في الجرم . إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والجحود في فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى - لو كانت حرة - لاستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعيه الكاتب من محاربة الإنتاج الأدبي . فبينما تلك البراءة في نظر الكاتب هي لب دعوته الروحية ذاتها . ومظهر البطولة لقطيعة لكل ماهو زمني . إذ البرجوازيون يعدون العمل الجحائي عملاً في جوهره لا مضرة فيه . بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلون أدب « بوردو » و « بورجيه »<sup>(١)</sup> ، وليكهم مع ذلك لا يرون بأساً في وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة . فتبئ لهم فرصة للراحة هم في حاجة إليها للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازي أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل الفني حتى في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به في أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فن الطبيب - وقد طاب له أن يظل منكوراً - أن يخفي قراؤه في فهمه . وما دام الأدب على يديه قد أضحى ذلك الجحود التجريدي الذي يأكل بعضه بعضاً . فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يتسموا لأقدح ما يوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه . وعلى ما في أكثر كتب العصر من يغال في النزعة الإنكارية وعلى ما يصفها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب - مهما يبذل من جهد في وضع حجاب بينه وبين قرائه - لا يفلت أبداً إفلاناً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب البرجوازي مبلبل الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله . ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحساسية ، فهي تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فمها يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذي اختاره مشبوهاً بمرارة الأسمى ، فإن قواعد القصة الفنية في القرن التاسع عشر تغطي الجمهور الفرنسي صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة الكمال . وقد إتفق ظهور هذه

(١) Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية ، ومن قصصه : « التلميذ » و « أباطيل » و « اللغز القاسي » و « شيطان الظهيرة » . ويعني بتحليل شخصياته الأدبية في قصصه .

القواعد الفنية في نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعي للتفكير عرف به المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يحكي أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث . ودون أن يفكر في وظيفته . لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي . أو اجتماعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعي لمادة أدبه . ولسبق وجودها في المجتمع . عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره . فكان هو الذي يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يعيها سُفويّاً كان يعرضها كتابة . وقبلما كان يخترع . وإنما كان يتألق في عرضه فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحينما شرع بصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقدونها المجتمع . استشف نفسه فيما نشر . فاكشف في وقت واحد - عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آتمة وبجانية عمله . كما اكتشف جانب الذاتية في الخلق الأدبي . ولكي يداري ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو . ثم لكي يبنى أساساً لحقه في الكتابة . أراد أن يضني على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره فأصر على إصدارها من الذكريات . فجعل نفسه ماثلاً في كتبه عن طريق رواة تقليديين وروا القصة سُفويّاً له . على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي وذلك مثل أشخاص الديكامرون<sup>(١)</sup> الذين يقرّبون - بحالة نفهم الزمنى - قرباً عجيباً من حال الكتاب . ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها . وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية . حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أو في شبة قلم . وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده . فكان جوهر القصة الذاتية التي تدرك العالم وتجيّله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصال مباشراً بالموضوع . أصبح على وعي بدوره في وساطته . وتتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة تقدم للجمهور - خاصة رئيسية هي أنها - قبل تقديمها - وليدة تفكير . أى أنها مرتبة منظمة مهذبة مصفات . وبعبارة أوضح : لاترأى إلا من خلال الأفكار التي كونها الكاتب عنها ؛ بعد حدوثها . ولذا كان مألوفاً أن

(١) Decameron وهي مائة قصة للفاصل الإيطالي بوكاتشيو ، كتبت حوالي عام ١٣٥٥ م وبحكيها عشرة من العتبان في عشرة أيام . ففى كل يوم ، إذن عشر قصص .

يطلق زمن الملحمة - التي هي وليدة مجتمعتها - هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضي . ومنذ « بوكانشيو » إلى « سرفانتس » ، وحيى القصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج ، لأنها جمعت في طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] فظهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسماه الذاتية الأولى ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التي بهم الراوية الأولى . فيقطعون مجرى الحدث الأصلي ليقصوا مآسيهم الخاصة بهم . وهذه هي الذاتية الثانية ، ومردّها في ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مرّة ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام في المرتبة الثانية . هذا ، ولا تنفرد الحوادث أبداً القراء ، فإذا كان الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التي خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه بل لا يزيد على أن يغيرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هي أن يقول ، وأن ينجي في عصر مهذب ، قام فيه كذلك فن للحديث ولذلك يدخل في قصته محدثين ليبرر ما يحكي من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيقتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جدتها وصورتها ، ولكن أكثرهم اتبع في الفن القواعد المثالية التي تتلائم مع المثالية البرجوازية كل الملائمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ، أمثال « باري دورفيل » و« فروميتين »<sup>(١)</sup> لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد . فمثلاً يجد المرء في قصة « دومينيك » ذاتية أولى هي العماد لذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هي عماد القصة . وأوضح ما تكون الطريقة مظهراً عند « موباسان » ، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة . وهم - عادة - مجتمع مرح ذو رونق ، جلس أعضاؤه في حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذي يقضى على كل شيء من جهد وعاطفة . ينام فيه المهضومون كما ينام التمرود ، فالعالم ملتف في كفنه ليتنفس التاريخ . وتحت كرة من

---

(١) Fromentin (١٨٢٠ - ١٨٧٦) ، وحو قصصه هي قصة « دومينيك » التي يشرح إليها المؤلف ، وهي قصة تحليل نفسى لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . ويطلقها « دومينيك » الذي يحكي القصة ، وقع في حب مادلين دورسيل ، التي كانت زوجة الألفريد دى نيفر . ويرى به الحب ، ويريد أن ينجي بجانبها ، ويكشف لها عن ذات نفسه . وتردد المرأة أن تواسيه ، ولكنها تكشف أنها تحبه . فحضر له ، وتقصيه عنها بهذا الاعتراف الذي كان عقبة دون وصلهما لحرصها . ويرى « دومينيك » حالها « فيرك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

نور الصباح محوطة بالنساء ، تغل هذه الصموة ساهرة مشغولة بشعائر حفاظتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد - أو أنواع حب أو حقد - لم يحدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهؤلاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لقروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتع ما يكون : هدوء الليل وسكون العواطف كل شيء يرمز إلى البرجوازية المستقرة في نهاية القرن ، تلك البرجوازية التي لم تكن تفكر في حدوث شيء ما ، والتي كانت تعتقد في أبدية النظام الرأسمالي . وأنداك يقدم لها الراوية . وهو رجل متقدم في السن ، رأى كثيراً ، ووعى كثيراً . وهو في تجربته محترف : طيب ، أو رجل حرب ، أو فنان أوه دون جوان . وقد وصل في الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة - المريعة الجانب الميسورة المثال - بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ماسبق أن تعرض له نظرة المتسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذي يرويه ، فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهيداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى في شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبو أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون مايعكى من مفارقة مثار بليلة قصيرة الأجل لاتلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، يحتل كل مكان ، ينظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد في يوم ضائف محفظاً بذكري التجاعيد التي عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون في إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ يفضع ذلك المجتمع البرجوازي . فالقائد والطبيب بذكرياتهما في مادتها الغفل التلقائية ، وماهى إلا تجارب استخلصوا عصارتهما . فهم يؤذنوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقي . وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تغير هيجل هو الصورة الهادئة للتغير . ثم أليس التغير - وهو الصورة الشخصية للأحدوة - في نفسه مظهرًا من المظاهر ؟ فالمرء في شرحه له يردد أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المفاجئ متوقعاً ، والجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر - على حد تعبير مايرسون Meyerson<sup>(١)</sup> - فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد - عن حجب بين الحين والحين - أن يحفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلاق ، عادل -

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب *Réalités et Identités* .

بعناية - بين العناصر الثابتة في التغير . كما في قصص الأوهام العجيبة . حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن في وجود نظام مسبب وراء ما لا يستطيع شرحه من أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبذا يتزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذي نشئ في هذا المجتمع المستقر . وهذا شأن الوجود عند « بارمينيد »<sup>(١)</sup> وشأن الشر عند « كلودل »<sup>(٢)</sup> . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردى في نفس لم تتلاءم مع بيتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية في داخل نظام دائم التغير تمثل في المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة في الحركة التجريدية لنظام منزول نسبياً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه في حقيقته المطلقة . وفي المجتمع المستقر - الذي يفكر في خلود نظامه ويحتفل له بفروض المراسم المرعية - يثير المرء شبح الاضطراب في الماضي ويبعثه متموجاً برأفاً ، محلى بأنواع من الملاحظة بلى العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق تجاه دفعة واحدة بعصاه السحرية ، واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا الساحر - المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منها ، والمتعالى على جمهوره بمعارفه وتجارب - نتعرف الاستقراطى المخلق الذي تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا في الطريقة القصصية التي استخدمها « موباسان » ، فلأنها تحتوي على الأسس الفنية التي سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصرة وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم . والرواية ماثلة فيها دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكننا - على أية حال - لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتية . وحتى حين يخفى كل الاختفاء لا يعني ذلك أنه قد أُلقي به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذي يرى به أخيلته تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجالاً ناضجاً هادئ المشاعر قد شاهد الحالات الروية . فواضح مثلاً أن « دوديه »<sup>(٣)</sup> قد تملكته عقلية قصاص

(١) Parménide (من حوالى ٥٢٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق.م) فيلسوف إغريقى . وفي قصيدته التي عنوانها « في الطبيعة » يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود غير متحرك .

(٢) Paul Claudel (١٨٦٨ - ١٩٥٥) (سياسى وكاتب وشاعر كان معه أعضاء الأكاديمية الفرنسية : هو ينتمى إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة في أوائل إنتاجه الأدبى . وله شعر بدون وزن تقليدى .

(٣) Alphonse Daudet (١٨٤٠ - ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين .

النوادي التي اكتسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التي يسترسل فيها الكاتب على سجيته ، وذلك طابع محبوب في أحاديث المجتمعات المرحية اللاهية ؛ فمن تعجب ، إلى سخرية ، إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعية : « واهاً ! ما أشد ماخاب أمل تارتان ! أو تدرى لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب . » (١) ؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ، يحتفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أي أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسوقة في الماضي ، وهو ماضٍ محتجى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماضٍ ذاتي معادل للذكريات الرواية ، وهو كذلك ماضٍ اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

وإذا كان حقاً مازعمة « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضي بعثاً شبيهاً بالمشي في النوم - من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى مالا نهاية له ، حتى لتكن حكايتها في جملة ، كما تستطيع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة - أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع - بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبوع باستعراض مطول - هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات في كتابة الأوصاف . . » ؛ ولا يتحاشى من أن يلقى على حاضر أشخاصه ضوئاً بوساطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدرك في خالدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشئومة » . وهو غير مخفي فيها يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما في نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته في عدم قابليته للإعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأولاه أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يفضي بها إلينا - بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير - تمثل معلومات هضمت هضماً ذاتياً ! فغالباً ما تقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب . . » « كانت إيف امرأة حقاً في أنها . . » « وكان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة في البيروقراطية . . » - وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة

(١) هذه العبارة من قصة « تارتان دي تاراسكون » Tartarin de Tarascon للأفرنسي دوديه .



استدلال قبلى . ولا نأتية عن طريق العيان . كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث . إذن تقود هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية فى الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل فى نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، منها يكن سن المؤلف فى الحقيقة ؛ بل تزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفى أثناء هذه الفترة التى امتدت أجيالا كثيرة ، كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة . أى مع مراعاة جانب النظام . فهى تغير موضوعى وسط نظام ثابت الدعام . لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطر ما . ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة فى الماضى . مرتبة . مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر فى مجتمع مستقر . لم يكن بعد على وعى بما يتهده من أخطار ، وله خلقه الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها فى شرحه للأمور . وهو يستخدم ذلك كله ليصحح ما يجرى به من تغيرات موضوعية ؛ اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ . فلن يحدث له أبداً شيئ ذوبال . تلك حال فرنسا البرجوازية . المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والناتجة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة فى تلك البيئة إلا نجاح حين دفع إليه حب الاستطلاع ثم بقيت بدون غد . فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازى فى أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم الآداب عادة فى المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجامعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها . فهو لا يتحدث أبداً فيما يهجم ، ويتخذ لنفسه مذهباً فى الحياة مناقضاً لمذهبها ، ويسوى بين الجلال وعدم الإنتاج ، ويأبى الاندماج ، وليست له أمنية حتى فى أن يقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة فى أعمق بنية لها وفى أسلوبها .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقتهم ، على الرغم منهم . بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التى لا تنتهى . وهدف من أهداف النشاط الإنسانى الممكنة . وما أنهم كانوا فنانين ، فكثيرهم

تشيف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذى يتظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجدل إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يخادل نفسه ، فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمناً قائم اللون ، وتراءت سماء القيم خلف العقيدة الجادة خاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطلق فى خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا فى الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع العلو الإلهى هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى فى تلك السن غير ذى جدوى ، لاتبعة عليه ، معولاً فى المسكن والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائلته ، ويبدى فى مال أسرته . ويشترك فى تقويض عالم الجد الذى كان يحسى طفولته . وإذا كنا - بعد لا نزال نتذكر ما أجاد فى شرحه « كايوا »<sup>(١)</sup> من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية . تنفق فيه الجماعة الأموال التى جمعها ، وتتعدى على قوانين خلقها ، وتتفق للذة الإنفاق ، ونريد للذة الإيابة ، فلنا نرى أدب القرن التاسع عشر - الذى كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة فى الاقتصاد والتوفير - بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنازية . فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت فى نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذا أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له فى السريالية ، فلنا نفهم من ذلك حق الفهم الوطنى التى حمل الأدب أعباءها فى مجتمع قد بالغ كل المبالغة فى بقاءه مقلداً على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومهما يكن من شئ فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفنه مضموناً ، لقد سار فى طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم ، ولأستطاع أن ينشر من جديد فى المجتمع أدباً يحفظا باستقلاله . كما كانت عليه الحال فى القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور فى خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه - إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها - أن يتعمق فى جوهر فنه . وأن يفهم أن هناك توافقاً - لا بين الحرية النظرية فى التفكير والديمقراطية السياسية فحسب - بل كذلك

(١) Roger Callois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ولد عام ١٩١٣ . وفى بحوثه يعنى بالأسلوب والفكرة ، ولا يرفض المدينة ولكن ينقدها نقداً قاسياً ، فى حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من معاصريه كأطراف الغروب ، ويتعلم بمجتمع مطمئن غير مرقق ، ويرى أن العصر يعيش على ما يشبه الانقراض : ومن كبه : « الأسطورة والإنسان » و « صحرة سيوف » .

بين الضرورة المادية في اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوب قوة من نفسه ، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقظ ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لانعكست في كتبه صورة عاملة ولعرف كيف يميز الإثلاف - الذى هو صورة مشوهة للكرم - من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفنى والتداء الموجع إلى القارئ حراً من كل يد ، ولكان قد تجاوز الشرح التحليل النفسى للطبيعة الإنسانية « إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منيعة أمامه بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ في تطلُّبها . فما كان ينبغي له أن يكلف نفسه جهداً لا طائل من ورائه في سبيل الإغلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من علٍّ ، بل على النقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازيّاً في ذيل طبقته ، قد ربطه بجماهير الدهماء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسبنا ما اكتشفه الكاتب - من طرق للتعبير عظيمة الشأن - أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسؤوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجاهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أى مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية ، وما لاشك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر في هذه الحالة ، ولكنها كانت ستصطبغ بألأف الصبغات المختلفة لأنه كان سيزامها - لو أرادت أن تنتصر - أن تشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروف ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولاً أتباع « برودون » ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع العمال الدولى ، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل « الكومون » ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم - لا بتلك المعارضة السليمة في فلسفة « هيغل » التى تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية محت محوّاً كلياً أحد حدّى التناقض . ولن ينقِ القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العرى من المجد : فعدت لأحياة فيها حين أعوذها المناقصون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها وظلت دائمة الصراع والتحول - لتنتصر وتنتصب أسلحة غرماثها - فكانت قد دعمت بأسس من الفكرة ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتمدين على بعد شاسع منها .

هل للقوم أن يعتقدوا بأنى علم بما فى هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن ؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة ، لا تغيب عن علمى ، ولكن يلزم للخوض فى شرحها كتاب ضخيم ، وقد مرت فى شرحى أسرع مرور . ولكن يجب فهم الفكرة التى شرعت على أساسها فى هذا التحليل : إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نظر إليه على أنه محاولة ، ولو سطحية ، لعمل شروح اجتماعية للأدب . فكأن « سينوزا » يرى أن الفكرة فى دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نظر إليها فى استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة تحتوها وتكملها وتبررها . كذلك هنا : تظل هذه النظريات تحكية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفنى الذى هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد . ولا نستطيع الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير : جمهورية معينة صنعتها الظروف التاريخية ، وبمجموع من المزايع تتعلق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور . وبالاختصار المؤلف ذو موقف خاص ، شأنه شأن جميع الناس . ولكن كتاباته ، ككل مشروع إنسانى ، تحتوى على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزه فى وقت معاً ، بل إنها تشرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم دوران القطاع . وخاصة الحرية الجوهرية أنها ذات موقف خاص . ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف . ومذهب « جانسينيوس »<sup>(١)</sup> وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض فى الشعر الفرنسى ، ليست من الفن ؛ بل هى فى نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال لا نستطيع - بمجرد ترتيبها - إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية ، أو حتى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها بنى فن « راسين » ، لا عن طريق الخضوع لها وتجرع ما فرضه عليه من ضيق وضرورة - كما ردد ذلك من هم على حظ من الحق . بل الأمر على النقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » يفرعها من جديد بتقليدها وظيفية جديدة هى خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع المصارع ، ومكان القافية فى بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة بور رويال<sup>(٢)</sup> ، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه فى قالب فرضه

(١) Jansenius (١٥٨٥ - ١٦٣٨) أسقف مدينة « ليرس » مؤسس مذهب الجانسينية ، وهو مذهب دنى يقرب من مبادئ « كالفن » الإصلاحية ، وينكر حرية الإدارة الإنسانية ، ويؤكد جبرية القدر والفيض الإلهى . ودخلت مبادئ الجانسينية دهر « بوربوال » فى باريس . والمذهب يدعو إلى التشدد فى الحلق والتسلط بالفضائل . وقد عظم نفوذه فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يحتقن كتاب العصر جميعاً . ونحن لم نقتنوه مولير ولافونتين . وهناك يشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية فى أدبه .

(٢) انظر المايش السابق .

عليه عصره ، أو كان قد اختار - حقاً - هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكي نفهم ما لم تستطع « فيدر » أن تحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ما هي فيدر<sup>(١)</sup> ، ماعلياً إلا قراءة مسرحية راسين أو الاستماع إليها ، أي التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا - عن كرم - لما تصف به المؤلف من الكرم . وإنما نقيدنا الأمثلة التي اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يجتزع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في الدور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التي تعجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تعجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فينتج هذا - ضرورة - أن تكون الأفكار التي يكونونها عن مهتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوي دائماً على شيء من الحقيقة ، ولكن تصير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضلالاً إذا وقف عندها ؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز - في بعض نواحيه - كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن . لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط : صادر عن العدم ، ويمسك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح - بما سبق أن ذكرنا من أوصاف - نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع - دون أن نزعج في شيء أننا نؤرخ للآداب - أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبي ، ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور - أو المجتمع - الذي يتطلبه جوهر العمل الأدبي .

أقول أن الأدب في عصر يسلب<sup>(٢)</sup> إذ لم يصل إلى الوعي الاضمح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولاشك أن الإنتاج الأدبي في هذه الحالة يتجاوز في ناحيته الفردية هذا الاستبعاد ، فكل كتاب في هذا الإنتاج يحتوي على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب في حدود الضمنية لا يتجاوزها . وأقول إن أدباً ما . يكون تجريبياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع

(١) مسرحية راسين التي سبقت الإشارة إليها هامش ص ٩٨ .

(٢) سبق أن أشرنا إلى أننا نترجم بالاستلاب كلمة *Aliénation* ، وهي كلمة مأخوذة في النقد الحديث .

مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يمثل لنا أدب القرن الثاني عشر في صورة أدب تجريدى ، ولكنه مستلب فهو غير تجريدى ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جرمي على حاشي الملل العظيم . وهو مدح وتعجيد وقربان وانعكاس همس عن غروحي بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب في حال الاستلاب ، أى بما أنه - على أية حال - الانعكاس لبعض الموهبة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الوهمى بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انعكاسياً بـالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيء المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضياغ نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لتلا تملك مع العالم الفكرى . لذلك رأينا - في الأمثلة الثلاثة التي درسناها عقب ذلك - حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقدته ، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكرى . فكان في الأول عينياً مستلباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار في القرن الثامن عشر السلبية المبرزة قبل أن يصبح - في شيخوخة القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين - السلبية المطلقة ، وفي نهاية هذا التطور قطع كل صلته بالمتنوع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب « بولان »<sup>(١)</sup> يقول : « يعرف كل امرئ أن في عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذي هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الجيد الذي لا يقرأ » . ولكن يعد هذا نفسه تقدماً : ففي نهاية عزلة الأدب عن كبرياء ، وفي قمة سلبيته باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه . أولاً : في هذا التعبير المربع الذي يتردد في استخفاف : « ليس هذا سوى أدب ! ! » ، ثم في هذه الظاهرة الأدبية التي يسميها نفس « بولان » : الإرهاب<sup>(٢)</sup> . وقد تولد هذا الإرهاب في نفس الوقت الذي

---

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذي يقتبس منه المؤلف عنوانه : Les Fleurs de Tarbes نشر عام ١٩٤١ وفيه ينهى المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شيء يسر على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب في حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على انقراض عالمنا المتمدن علماً مقدساً كما عرفته المصور الوسطى ، وأنذر به جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما يبنى أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليري في محاولة التصير مما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أنذر به برهوت كبير المدرسة السربالية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أسماه المعجائب والمبرمة .. حتى غدا رجال الأدب مثل الفتيات أسيرات شعورهن .. ولا يصح الخجل للشرح أكثر من ذلك . انظر المرجع السابق .

(٢) انظر المرجع السابق .

نشأت فيه فكرة المجانية الطفيلية والفكرة المضادة لها ، وسار في طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلوات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى . والإرهاب - أو بالأحرى - العقدة الإبراهيمية عقدة ثعبانية . ويمكن أن نتبين فيها الأمور الآتية : أولاً : اشتراز جد عميق من العلامة ، بمقدار مانفضى إليه من تفضيل الشيء المدلول عليه من الكلمة الدالة<sup>(١)</sup> أعلى أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المقصود بها شيء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعاني ، مما يؤدي في الحقيقة إلى تفضيل الشر على الخير ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة . ثانياً : نتبين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعميمات الأخرى ، بدلا من التضحية بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب وهكذا - دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقد استقلاله الصوري - تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في حدود ملوارة الحركة الإبراهيمية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كي نحدد الصفات الجوهرية للأدب للتححرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه مبدئياً إلى الناس<sup>(٢)</sup> كافة ، ولكننا لحظنا بعد ذلك<sup>(٣)</sup> على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي تولدت فكرة العالمية المجردة ، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم في مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التي يتصرف في حاضرها . فالجهد الأدبي يشبه على الأخص العود الأبدى<sup>(٤)</sup> عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لا نهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق في الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى

---

(١) سبق أن شرح المؤلف في الفصل الأول أن الثر في جوهره علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

(٢) هذا هو موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٣) أرجع إلى أقوال هذا الفصل .

(٤) العود الأبدى Le Retour Eternel الذي أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل عند المكدانيين ، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون في عام يسونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد في فلسفة نيتشه الذي أكسبها حمزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة غمر ، ولكنها تكسب قيمة أبدية ، معاداة قد حدثت فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لايتأهى .

اللامتناهى لدى المؤلفين فى القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين فى القرن التاسع عشر امتداداً لا نهائياً ) ، ولكن من البديهى أن الإطلاق فى المستقبل لهذا الجمهور الواقعى الحالى له أثره فى حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل فى تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد فى حالة الإمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التى يهدف إليها المجد الأدبى عالمية جزئية ومجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يتم عليه - إلى حد ما - اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب - الذى كان المجد غايته التى يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه - يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة بمجموع الأحياء من الناس فى مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه - ضرورة - تحديد ماتلاقيه كتبه من صدق فى الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلا من أن يحلم بالمجد فى أندية المستقبل المجردة - وهو حلم مستحيل أجوف فى إطلاقه - يفكر ، على العكس من ذلك ، فى مدة مخصوصة محدودة يعينها هو نفسه لاختيار موضوعاته ، فلا تفضل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد فى عصره ومجتمعه . وفى الحق كل مشروع إنسانى يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه ذاتها . فحين أشرع فى زرع الأرض أضع بذلك أمامى سنة كاملة من الانتظار ؛ فإذا أردت أن أتزوج فمشروعى يضع بين يدى فجأة أمر حياتى كلها . وإذا انطلقت فى شئون السياسة فقد رهنت بها مستقبلا يمتد إلى ما بعد موئى . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار فى تمنى الخلود المتوج ، يكشف المرء مطالب أكثر تواضعا وأكثر تحديداً : فصمت البحر كانت الغاية منه أن يفضى بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذى كان يفرهم بمعاقبته . فلم يكن لتفوقه - ولا للجمهور الخاضع لذلك النفوذ - أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتب « ريتشارد راب » حية مادامت مسألة السود قائمة فى الولايات المتحدة . فليس قصدنا ، إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلى عن بقاء ذكره بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو القيصلى فى الأمر . فطالما كان يعمل فسيتبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم - فلكى يتخلص من التاريخ - فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداة وفاته ، وأحياناً إبان حياته .



وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أثوى فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يجتذبه إليه مستجيباً إلى جميع رغباته . ولكن في سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب حراً في إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تغطي مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تم للأدب الفعّال طبيعته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات . ففي هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان في العالم ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضيء من الجمهور الواقعي ، لذلك كان الكاتب هدفاً لحظر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالمى المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور ومن أجل قارئ غير محدّد بتاريخ ، بل عن كل إنسان في عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبى بين الذاتية الغنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ، لأن الكاتب يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه ، وموقفه موقفهم في مجتمع لا انقسام فيه . فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرياء ارسطراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى في مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ، ولكن موقفه ، والحالة هذه ، موقف عالمي ، ولهذا كان سعيه فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مثار غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أى لن يكون في تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقي على شاكله كاتب العصور الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجي على طريقة الكلاسيكيين من الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة مجموع كلّ يتّيق من العالم في جميع الفراغ . ويكون الأدب في هذه الحالة إنسانياً حقاً وجددياً بهذا الاسم . من البديهي ألا يستطيع العثور في مثل هذا المجتمع على شيء ما يذكر ، ولو من بعيد بالترفة بين ماهو زمني وماهو روحى . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحى وزمنى يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاب الأدب . وقد أروانا ماقتنا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائماً إلى معارضة سواد الناس في حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهواة المستترين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه في خدمة الخير والكمال الإلهي ، أم في خدمة الجبال أو الحق ، فهو دائماً في جانب الفئة الظلمة . فهو كلب حراسة أو موضع

سخرية ، وله الاختيار بينها ، وقد اختاره بندا ، عصاه السخرية ، واختار مارسيل <sup>(١)</sup> وجار الكلب ، وهذا الاختيار - من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم بكامل جوهرة ، فإن الكاتب سينشره في العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبدون مغالاة منه في السمو ، وبدون إسفاف . وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحي غير قابل للإدراك .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرية في دور التكوين ، واضطهاد عندما يتم تكوينها : وحين يبلغ الكاتب حال الوعي الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولن يعرف - بعد ذلك - هذه القوة الدافعة التي صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا في سماء القيم الثابتة ، وسيعلم أن عمله ليس في عبادة ماهوروحاني ، ولكن في منح الروحانية . ومنح الروحانية ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك مايتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وبما يغمره من أحداث ثم هذا الشر القاهر المقوض للعالم دون أن يستطيع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب العالم على ماهو عليه وفي أقوى حالات واقعية أى وهو غفل ، متصبب عرقاً ، كربه الرائحة من محض مايجرى في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية وفي هذا المجتمع الذي لاطبقات فيه يصبح الأدب هو العالم مائلا أمام نفسه في حال من الانتظار للقيام بعمل حر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعي بالذات وعياً عقلياً ، أو منطقياً . وبالكاتب يستطيع أعضاء هذا المجتمع في كل لحظة تبن انجاساتهم ، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحكى في أتمودجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو - بعد - طعمة للتغير ، وبما أن العمل الفني - إذا نظر إليه في مجموع مطالبه - ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة ، إذن فتمثيل المجتمع لذاته - على وصفنا - هو ، بعد تجاوز لتلك الذات فليس العالم موضع جدال لمجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممن يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدي تركيياً للسلبية بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصف هذا المشروع إيجابياً لنظام مقبل . ويكون الأدب هو العيد ، وهو المرأة من لهب تحرق كل ماينعكس فيها ، وهو العمل النبيل ، أى الاختراع الحر والهبة . ولكن إذا كان الأدب أن

(١) لم تعرف على وجه الثقة من الذى يريد المؤلف .

يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فلن يكنى منح الكاتب الحرية في أن يقول كل شيء . ومعنى هذا - فيما عدا القضاء على الطبقات - هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجدد الدائم للحدود الموضوعية ، والقلب الدائم لكل نظام حين يتزعج إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب في جوهره هو الذاتية لمجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل . حقاً لأن يكون الأدب - في أية حال من أحواله - مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضروري - لكي نحدث أعماله الأدبية أثرها - أن يواجه الجمهور التبعة في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبي هو الشرط الجوهري للعمل في جماعة متحولة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لاطبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جمود وسيدرك الأدب - في هذه الحالة - أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام أحدهما للمطالبة بالآخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم - أعمق ترجمة - مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو عالمي عيني إلى من هم في العالم العيني . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام المدينة الفاضلة ، . فمن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لا نملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف - من خلاله - الأحوال التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفاته . ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يكتب من النثر ، فرمما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : ما موقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

### تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

[١] يقول «إيتامبل» : «سعداء من يموتون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء» (جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربعمائة ألف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوفسكي المشهور : «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال» هو الكشف المروع الذي حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هي حالة «جول فاليس» ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعي الذي ظل في صراع مع حسرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفرقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون<sup>(١)</sup> بوناپرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

[٦] طالما عويت أتي غير منصف لفلوير حتى إنني لا أستطيع مقاومة سروري بذكر النصوص الآتية التي يستطيع كل امرئ أن يراجعها في رسائل فلوير :

«التزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ، جعلتا فرنسا بليدة حققاء . كل شيء يجري بين اتجاهين : نفخ الله من روحه في مريم ، وقصاع العمال» (١٨٦٨) «قد يكون أنجح دواء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للفكر الإنساني» (٨ من سبتمبر ١٨٧١)

«أسوأى أنا حقاً عشرين ناعباً من ناعبي كرواسيه<sup>(٢)</sup>» . . . (١٨٧١) .

«ليس عندي من حقد على ثوار «الكومون» ، ذلك أنني لا أحقد على الكلاب المسعورة» كرواسيه في يوم الخميس ، ١٨٧١ .

«أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر» (كرواسيه في ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

---

(١) هو نابليون الثالث الذي انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه إمبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

(٢) Croisot مسكن فلوير ، على السين ، قرية من روان .

« أما الكومون » الذى هو فى دور الحشجة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى .  
« أبغض الديمقراطية على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها فى فرنسا ) أى تمجيد  
الغفران على حساب العدالة ، وجود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية .  
« ثورة » الكومون » رفعت شأن السفاكين . . . »

الشعب ليس قاصراً أبداً ، وسيظل دائماً فى آخر مرتبة ، لأنه الشئ الملعود غير المحدود  
من الدماء .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم  
من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هى أن كثيراً من أمثال « رينان » و « ليتريه »<sup>(١)</sup>  
يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجأتنا الآن فى أرسقراطية مشروعة ،  
وأعنى بذلك حكم أغلبية لاتقوم على شئ . آخر سوى الأرقام . ( ١٨٧١ ) .

« أعتقد أننا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب ،  
بدلاً من حكم الدماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلاً من الرغبة فى توفير  
الطبقات الدنيا . . » ( كرواسيه فى يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠ ) .

[٧] فى قصة « الشيطان الأعرج »<sup>(٢)</sup> ، يضى مؤلفها « لوساج » شكل القصة على ما أفاده  
من كتاب « الأخلاق » تأليف لا بروزير ، ثم من حكم روشفوكو ، أى يربط بين الأفكار  
والحكم التى أفادها بخيط دقيق يتمثل فى عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التى قد  
شرحنا . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها ، فصور بها ممثلاً  
وشاهداً شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها . فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجتريها  
الفكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة ( التى ترجع إلى ماض قريب )  
وحكايتها التى تحققت . فيها بعد ، فى لحظة من لحظات الفراغ .

---

(١) Emile Littré ( ١٨٠١ - ١٨٨١ ) فيلسوف ، من أصحاب الفلسفة الرضعية الغالية على ذلك العصر ،  
مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوى ، وصاحب القاموس الشهير .

(٢) Le Diable Boiteux قصة ألفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسجودية ، أو الشيطان ، يلقب  
« الشيطان الأعرج » ، وكان سجيناً فى قمقم ، فأطلقه دون كليوفاس زاسولو ، ولكن يرد الجميل لمن حرره .  
رفع له سقوف المنازل فى مدريد ، ليريه ما يجرى بداخلها . ويصحو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى  
فيما يحكى من مناظر . والخيط القصصى فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يطلنا فيها على مغامرات مختلفة .  
ثم يتيح لمن حرره فى النهاية أن يعطى بوصال الجميلة « سوافينا » .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المغفلة عند السيراليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا - عن طريق الأدب - حمل الأدب على تقديم أوراق اعتماده .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التي عنوانها «المورلا»<sup>(١١)</sup> - وفيها يتحدث عن الجنون الذي يهدده - تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما - شيئاً مروعاً - على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ، ويريد أن يجتذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منطو على نفسه سلفاً . فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً - من بين هذه الطرق - اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب<sup>(١٢)</sup> ، ولافدان<sup>(١٣)</sup> ، وأبيل إرمان<sup>(١٤)</sup> . فتكتب القصة في حوار ، وإيماءات الأشخاص ، وأعلم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس . وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث ، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية . ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المتمثل في حوالي عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من اسطورة الذاتية الأولى . ولكن ماحدث من التخلي عن هذه الطريقة دون عودة إليها بين - إلى حد ما - أنها لم تأت بحل المسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو يبرهان على فقر الوسائل في الفن الذي يجارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يتمتع كذلك بهذه الطريقة من التدخل في وعي شخصياته ، ومن

---

(١) Le Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جى دى موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة « هورلا » هي أول قصة في تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبد به الوسوسة لأنه دائماً في حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه « هورلا » ، وهو مخلوق يتخيله الشيطان من اللس . وله طرقه الخاصة في الفهم والإقناع ، وهي لا تخضع لمطوق الناس . ويروى لنا المؤلف أن الحكاية توقفت فجأة ، لأن القاص اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حالته قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها يصور - على حسب المذهب الطبيعي في أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك - حال من يصابون بالجنون .

(٢) GYP اسم مستعار للمرى أنطوانيت دى ريكيتو دى ميرايو ( ١٨٥٠ - ١٩٣٢ ) كاتبة من كتاب القصص التي تصف شجون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذي لا يخلو من روح الفكاهة .

(٣) Henri Lavedan ( ١٨٥٩ - ١٩٤٠ ) مؤلف مسرحي ، له ملاء يسخر فيها من العادات والتقاليد ، وأحياناً يضمنها مسائل خلقية واجتماعية .

(٤) Able Hermant ( ١٨٦٢ - ١٩٥٠ ) من كتاب القصة والنقاد . ويسخر من الحياة الباريسية ، والجامعية . وفي قصصه الأخيرة يعنى بتحليل العواطف تحليلًا دقيقاً .

إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضائمر بما يكتبه بين قوسين أو بخروج مائل ، في أسلوب وطرق مطبعية تستخدم عادة للإرشاد في الإخراج المسرحي . وحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطيع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون - بعد - أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا - أولاً - عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدية هي إدخال حديث النفس الفردي (النولوج الباطني) في فرنسا على طريقة شنتزلر<sup>(١)</sup> ولا أتحدث عن طريقة «جويس»<sup>(٢)</sup> ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لاربو<sup>(٣)</sup> يصرح بأنه متأثر بجويس ، ولكن يبدو لي أنه استوحى على الأخص قصة : «أشجار»<sup>(٤)</sup> الرند مجتة « وقصة : « مدموازيل للس »<sup>(٥)</sup> . وبالجملة ، كان الغرض هنا هو المضي إلى أبعد مدى في فرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقها .

والحقيقة التي يقدمونها للقارئ ، دون وسيل ، ليست هي الشيء نفسه من شجرة أو مطفأة ، ولكنها الوعي الذي يرى الشيء . ولم يعد الواقعي « فيها امتثالا ، ولكن الامتثال

---

(١) Arthur Schintzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢ ، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بلذات الحياة ، لا تمأياً بسوى الحاضر ، وهي مجنونة بمباحص الوجود ، فلما يهروها الحزن في أثره وخفة . ويعنى بتجليل حالته النفسية .

(٢) James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) كاتب أيرلندي مشهور ، خاصة ، بقصته التي عنوانها « بوليس » ونشرت عام ١٩٢٢ ( في باريس ) وهي تسم على حسب للنولوج الباطني ، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة في العصر الحديث . وكتبتها ذو ثقافة دينية ، تربى في المدارس اليسوعية في دبلن .

(٣) Valéry Larbaud (١٨٨١ - ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثين من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشبالد ألسون برنابوت Archibaldo Olson Barnabooth وهي شخصية أميركي ملول ، يجوب أوروبا يبحث عن اللذات وعن اللطيف ..

(٤) Lauriers sont coupés قصة للكاتب الفرنسي إدوار دو جاردن Edouard Dujardin (١٨٦١ - ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها متفحة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقدمة طبعها الثانية « لاربو » .

والقصة رمزية يعنى فيها المؤلف بالتحليل النفسى على طريقة للنولوج الباطني . وهي قصة يوم يستعيد بها البطل ذكريات حبه المرح لفتاة لا يتاح له بها وصال ، ويقوم بمشروعات وهمية ، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرخته الفتاة عنها دون أن تسمع لشكواه . وبعد المؤلف بها رائداً لجيمس جويس في طريقته التي أشرنا إليها .

(٥) Mlle Elze قصة للكاتب الترويجي الاسكندر لانج كليلا ند Lange Kleiland (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٢ - قصة فتاة مريحة للحياة ، تودى بها غفلة نتيجة ظلم المجتمع ونظمه القاسية ، وهي بذلك ذات طابع رومانتيكي .

يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة . ووجه النقص في هذه الطريقة أنها تحصرنا في ذاتية فردية ، ومن ثم يعوزها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحدث في الإدراك الحسى لكليهما . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة هي أنهما يستعصيان على الامتثال الذاتى الذى يقف على نتائجها لأعلى حركتهما الحية . وأخيراً ، بدون تريف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى كلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قيلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية في جوهرها على اللغة فيها ونعمت : إذ أن الكلمة تنسى وتلقى بالوعى على الموضوع المدرك . ولكن إذا عدت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف - حين يكتب - أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هي علامة ، في جوهرها الموضوعى ، أى بوصفها راجعة إلى ماهو خارجي ، وشيئاً صورياً في جوهره ، أى بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة ، في هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايداً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذى يمكن أن يصاغ هكذا : في الأدب ، حيث تستخدم العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التى يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحياة النفسية في الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فنذ استحال إلى خطابة ، أى إلى نقل شمرى للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه في المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه في الواقعية ، فهو تنويع لقواعد الفن ذى التزعة الذاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبديهي أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضى . ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يتوصل بها إلى جعل القارئ معاصراً لأحداث القصة .



## الفصل الرابع

### موقف الكاتب عام ١٩٤٧

#### نقاط الفصل

[ موقف الكاتب الفرنسي بمقارنته بالكاتب الأمريكي والكاتب الإنجليزي والارطال - إجمال خصائص الكاتب الفرنسيين للمعاصرين - تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسي المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبي قبل عام ١٩١٤ موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتعليلها - نظرهم إلى الحياة والحب - نتائج أدبهم العامة وأثرها - تقدمهم نقداً مرأً وفلسفة هذا النقد - أدبهم هو "دب التنصل" .

الجيل الثاني بلغ أوجها عام ١٩١٨ - الحرب والعطية السلبية - السريالية - تحليل فلسفي لقيام السريالية - أسسها العامة - نقدها - وسائل السرياليين الفنية والأدبية وغايتهم منها ، ونقدنا - أمثلة من أدب السرياليين ونقدنا - أدب الكاتب السرياليين الرحلة - سفرية مرة من أثره السرياليين - على هامش جماعة السرياليين ازدهرت لغة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة - لا يمثلون - بسبب قلة ، اتجاه لفترة - إخصافهم ، وسببه هو الجمهور الذي اختاروا أن يتوجهوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكاتب الذي بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا في أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل الهزيمة بقليل - البيئة التي ظهر فيها - الأدباء الممثلون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومتطرفين - فلسفة اتجاهاتهم ونقدنا - أدبهم ذو قضية لأهم يدافعون عن مذاهب فكرية - حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها - الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقية التاريخية - اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخي - معنى الضغط التاريخي وتأثيره في الأدب - ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن - في الواقعية والثالية لم يؤخذ الشر مأخذ الجد - معنى الشر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها في الأدب - وصف مروع للشر والحرب والتعذيب - القلق في أحداث العصر وفي أدبه - خلق أدب ذي مواقف متطرفة - المؤلف وكاتب جيله كتاب ميتافيزيقيون - معنى الميتافيزيقي عند المؤلف - الظروف التاريخية هي التي أدت إلى كشف الضغط التاريخي - واجب الكاتب لمعاصره هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي - تسمية هذا الأدب : أدب الظروف الكبيرة ، ومعنى هذه التسمية - كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً بالتاريخ وفي التاريخ ومن أجل التاريخ - ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصصي الموروثة من الآلية إلى النسبية - شخصيات القصة كما يجب أن يصنعها الكاتب في عصرنا - معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا في

التاريخ - تأثر جيل الكاتب بكافكا وبالكاتب الأميركيين ، سبب هذا التأثر وحدوده - الأدب تمثل الضمير الحر لمتجمع متج - إذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالبناء مظهرها الآخر - الحرية البناء وموقف الكاتب منها في العصر الحديث - واجب الأدب في الموقف الحديث في جانبي السلب والبناء - الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالعمل وأدب العمل - أدب القول وأدب العمل - موضوع أدب العمل - أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك - الأخطار التي تهدد أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك - وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها - كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقاً - الفرق بين القراء والجمهور ، القارئ .

استيلاء ماضي البرجوازية وضياح سلطاتها في عالم ما بعد الحرب ، وتأخرها - البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصها بوصفها جمهوراً قارئاً . وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي - حرج موقف البرجوازية في العصر الحديث - على الرغم من ذلك : الكاتب برجوازيون طوعاً أو كرهاً - توجه الكاتب إلى طبقة العمال وأثره - سياسة الحزب الشيوعي نحو الكاتب - تحول خططه الثورية إلى خطط سياسية - تعد هذه السياسية والسخرية المرة من جانب المؤلف - الكاتب هم وكلاب الحراسة في الحزب الشيوعي - تقديمهم والسخرية منهم - نتائج عامة لبحث المؤلف في هذا الكتاب كله : معرفة الجمهور الفعل والجمهور الإمكان في العصر الحديث ، والصفات المشتركة بين ثلث هذا الجمهور - صعوبة ذلك وخطوره - طبقة العمال والطبقة البرجوازية - كيف انضم إلى جمهورنا النعل كثيراً من أفراد قرائنا بالإمكان - موقف الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة - الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها - مدينة الغايات عند الفيلسوف كانت ه وشرح المؤلف لها شرحاً أتم - صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشود - الإنسان في الأدب - خطر تردى الأدب في مهواة الدعاية - خطر انحصار القراء في أفراد لا في جمهور - توزيع الكاتب بين الواجبات الأسرية والوطنية والإنسانية - كيف يقضي الكاتب على ما يتعرض له من شقاء الضمير - واجبات نحو تهديد اللغة وتحديد معنى الألفاظ ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور ، وفي تصوير الأفكار ، وفي الآثار الاجتماعية والنفسية للغة - تهديد القواميس - أمثلة - وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها - الغايات في صلتها بالوسائل - المواقف المحددة العينية - المسرح الجديد في العصر الحديث وكيف يجب أن يكون - واجب الكاتب في اختياره لجمهوره - فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب [ .

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظلي برجوازيًا ، وهو الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلفتها سيطرة البرجوازيين مدى مائة وخمسين عاماً ، فصيرتها شائعة دارجة مرنة ، محشوة بنزعات برجوازية ، كل منها تشبه تنهداً من تهدات الراحة والاستسلام . وغالباً ما يمارس الأمريكي مهناً يلوية قبل تأليفه للكاتب ثم يعود

إليها ، ويتجلى له نداء القرحة بين قصتين في ضيعته أو مصنعته أو في شوارع المدينة ، ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب العزلة ، بل فرصة للهروب منها ، ويكتب عن عمى مدفوعاً بحاجة غير شديدة إلى التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه ، فيه شبه ما بعامله زراعية في ضيعة من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للمذيعين في مذياع نيويورك لتشرح لهم خلجات قلبها ، وهو يفكر في الجهد أقل مما يحلم به من إخاء ، ويخترع طريقته الخاصة به ، لا ذهاباً منه ضد التقاليد ، بل لأنه يعوزه واحد منها ، وتبين مظاهر جرائه المخطوطة عن ضروب من السذاجة في بعض نواحيها . والعالم جديد لعينيه ، وكل شيء مجال للقول بعد ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد . ويندر أن يظهر في نيويورك ، فإذا مرَّ بها مر سريعاً ، أو فعل مثل « شتينبك »<sup>(١)</sup> ، فاحتبس نفسه ثلاثة أشهر ليكتب ، ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام ، ويمضي ذلك العام في الطرقات ومعامل البناء ، والمقاهي . حقاً قد يشترك في جميعيات تعاون أو في شركات ، ولكن ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية . ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين . وغالباً ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [١] . وليس شيء أبعد منه فكرة المدرسة الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الديني ، وقد يستقبل استقبالا حافلا بعض الوقت ، ثم يفتقد وينسى ويظهر من جديد بكتاب جديد ليختفي بعد ذلك من جديد [٢] : وكما تشاء له عشرات فرص التعجيد والاختفاء ، لا يزال يطوف بين عالم الطبقة العاملة حيث يحول لبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى ( ولا أجرؤ على تسمية هذه الطبقات برجوازية مادامت على شك فيها إذا كانت توجد برجوازية في الولايات المتحدة ) ، وهذه الطبقات جد قساة وجفاوة ، ثم هم أحداث كل الحداثة كأنهم في متاعه ، وقد يخفون في الغد مثل اختفائه .

ورجال الفكر في إنجلترا توغلا منا في جماعة قومهم ؛ إذ هم في المجتمع طائفة على حدة ، مخالفة له تفكيراً وعملاً ، وفيهم جفوة ، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب وذلك ، أولاً ، لأنهم لم يتبع لهم مثل حطنا : فلا تزال الطبقة الحاكمة ، منذ قرن ونصف تولينا شرف الحرف منا ( خوفاً جد قليل ) وتراعى جانبنا ، منذ أن هيا للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأخصيين . أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الذكريات المحيطة ، ولذلك لا يخفون أحداً ، ويعدهم قومهم مسالين لا يؤذون ؛ ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قلرة على التمهيد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في

---

(١) John Steinbeck كاتب أمريكي معاصر مشهور ، ولد عام ١٩٠٢ ، وقصصه تصور الطالب الاجتماعية ، وفي كتابه تظهر الروح المرحة والطرف اللاذعة .

تمهيداً لتأثيرنا . فحين يحترم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والخيال ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ؛ على حين حفلت نوادينا بمقابل كن يمارسن القراءة فتأمن فنون الاستمتاع ، وقد ساعدن - بما أفن من حفلات استقبال - على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم . ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة ، محاولين - إنغلا منهم في غربة عاداتهم - أن يطالبوا بعزلة الكاتب كأنها صادرة عن اختيار حر ، في حين هي مفروضة عليهم بمقتضى بنية مجتمعهم . وحتى في إيطاليا - حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن بعد أن أفلست بسبب الفاشية وعلى أثر الهزيمة - حال الكاتب جد مختلف عن حاله عندنا : فهو هناك في ضيق الحاجة ، سعى الأجر ، قاطن في قصور خربة فيها بعض رحاب فسيحة ومناظر جليلة ، بحيث لا يستطيع تدفنتها وحتى تأنيثها ، وهو في جهاد مع لغة الأمراء التي اتسمت بمظهر مفرط من الجلال لم تعدمه طليعة في الاستعمال .

إذن ؛ نحن أكثر كتاب العالم برجوازية ، نعيش في مسكن طيب ، ونلبس ملابساً حسناً ، وربما كان طعامنا أقل جودة ، ولكن لهذا دلالة : فالبرجوازي ينفق - نسبياً - في غذائه أقل مما ينفقه العامل ، ولكنه ينفق أكثر منه في الملابس والمسكن ؛ على أننا جميعاً مشبعون بثقافة برجوازية ، فليس مقبولا أن يشرع المرء في الكتابة دون أن يحمل على الأقل شهادة الثقافة العامة . وهي شهادة برجوازية ، وفي بلاد أخرى يوجد قوم كأنما تحبطهم الشيطان من المس ، ذوو عيون حاملة ، بضطربون ويتعثرون تحت سلطان فكرة اجتذبتهم من الخلف . لا يستطيعون رؤيتها وجهاً لوجه ، وأخيراً - بعد محاولتهم كل شيء - يجهدون في أن يسيلوا على الورقة تلك الفكرة التي استغرقت إرادتهم ليركوها تحجب مع المداد . ولكننا ، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل ، كانت لنا ممارسة سابقة للأدب ، فكان يبدو طبعياً لنا أن الكتب تنبت في مجتمع مهذب كما تنبت الأشجار في حديقة ؛ ولأننا أحببنا حباً مفرطاً « راسين » و« فرلين »<sup>(١)</sup> ، قد اكتشفنا فينا موهبة الكتابة في سن الرابعة عشرة أثناء الدراسات المسائية أو في ساحة اليليسيه الكبرى . وحتى قبل أن نجد أنفسنا في مغامرة الكفاح لتأليف كتاب ما - ذلك الشبيه بالتنين ، جد مسيخ وجد لزوج بما بنا من عصارات ، وجد خاضع للصديقة - كنا قد تغذينا بأدب قد تم صنعه ؛ فكنا نفكر في سذاجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج - على أثر الجهد العقلي - تامة على الحال التي وجدنا

---

(١) Verlain (١٨٤٤ - ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك من جماعة الانعزالين ، ثم البرناسيين . وله أشعار غنائية بالغة الروعة في وقتها وموسيقاها .

عليها مؤلفات الآخرين ، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ، مع ذلك الجلال الذى تضيفه عليها قداسة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن : وعندنا أن مجموعة من الأشعار - بعد أن تظهر أولاً فى طبعة أنيقة بجلاء بالصور - تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية حين تنتهى إلى طبعها فى حروف صغيرة فى كتاب ذى غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أخضر تنبعث منه رائحة النشارة والمداد ، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملونة بالمداد ، وهم الطبقة البرجوازية المقبلة . وحتى نفس « بریتون » ، وهو الذى أراد إشعال النار فى الثقافة ، لئى أول دافع أدبى - على حين فجأة - فى فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعره ملازمه « ، وبعبارة أوجز : طالما اعتقدنا أن مصير كتابنا الأخير هو فى تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٨٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن نصافح يدأ بيد كل إخواننا . وقد جمعنا المركزية جميعاً فى باريس ؛ ولو واثق أمريكياً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على عجل من أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا فى هيئة الإغالة الدولية التابعة للأمم المتحدة ، وفى منظمة الأمم المتحدة ، وفى الهيئة الدولية للتعاون الثقافى والاجتماعى وفى قضية « ميلر » Miller وفى القذائف الذرية . وفى أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من « أراجون »<sup>(١)</sup> إلى « موريالك »<sup>(٢)</sup> ومن « فركور » إلى « كوكو »<sup>(٣)</sup> ماراً فى أثناء ذلك بأندريه بریتون فى حى « مونمارتر » و« كينو »<sup>(٤)</sup> فى حى « نوى » « وبيى » فى « فونتنبلو » ، مع مايلزم من الوقت لتقليب الرأى واستبحاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصريحات أو مطلب من المطالب . أو الاحتجاج أو التأيد أو المعارضة فى مثل رجوع « تربست » إلى « تيتو » أو ضم إقليم السار ، أو استخدام القذائف الموجهة فى الحرب المقبلة ، وهذا نحرص على طبعنا بطابع العصر ؛ ودون حاجة إلى دراجة ، تدور الشتيمة من الشتام فى أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستا وتعود إلى الشاتم وقد أسهب فى شرحها . ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً فى بعض المقاهى ، نستمتع مثلاً للموسيقى فى « قهوة البيلارد » أو فى السفارة البريطانية ، فى مجتمعات أدبية صرفه ؛ ومن وقت لآخر يجربنا بعض من أجهدهم العمل منا

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين فى فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سريلياً ، ولكنه ترك السريالية بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعى .

(٢) Mauriac كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات .

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٢ .

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ .

أنه ذاهب إلى الريف ، فنذهب جميعاً لتراه ، ونظهر له أنه مصيب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطيع الكتابة فيها ، ونخفه برجاواتنا له ، واشتائنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتعجل قضاؤه . ويرحل معه صحفيون من محرري جريدة « مساء السبت » ، ليصوروا ركن خلوته التي لا يلبث أن يضيق بها ، فيعود قائلاً : « في الحق لا يوجد سوى باريس » . وإلى باريس يرد الكتاب من ذوى البيوت في الأقاليم ليتجوا هنا أدباً إقليمياً . وباريس هي التي اختارها ذوو الكفايات من ممثلي أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تبايع حنينهم إلى الجزائر . وطريقنا مرسوم ؛ فقد يبدو فجأة للارلندي الذي يسكن شيكاغو أن يلجأ إلى الكتابة ، ويحزم في ذلك أمره ، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الجديدة التي يواجهها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهي كتلة من رخام أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ، ولكننا عرفنا منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدي ، والقديوات الطيبة في عظماء السالفين ؛ وحتى إذا كنت تعلم ~~بأنه لا يمكن أن يكون هناك شيء جديد في الأدب~~ ، فقد حفظ ، قبل إنهاء مرحلة الليسيه بلربع سنين ، كيف يجب المرء على إياه أقربيه ، ومقاومتهم له ، وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق ، وفي أية سن يتوج عادة بالجد ، وكم من النساء يحوز ، وكم حب يتحقق فيه ، وما إذا كان من الخير أن يتدخل في السياسة ، ومعنى يتدخل : كل ذلك مسطر في كتب ، وحسبه أن يحسب له حساباه الدقيق . ومنذ أوائل هذه القرن ~~أصبح المؤلفون يملكون~~ - في رأيهم : « ~~يبحثون كرسيتيه~~ » <sup>(١)</sup> الليل على احتمال خلق صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن ترسم خطي أخرى : فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ رامبو <sup>(٢)</sup> ، أو أن يغري الرجوع إلى نظام الحياة المألوف في سن الثلاثين كما فعل « جوته » ، أو يلقي بنفسه في سن الخمسين في مناظرات عامة كما فعل « زولا » <sup>(٣)</sup> . ولك بعد ذلك أن تختار ميتة « نرفال » <sup>(٤)</sup> أو

---

(١) قصة Jean Christophe نوع القصص الثرية التي تصف أجيالا متعاقبة في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر ، في عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٢ . ويطلقها موسيقى عبقري من أصل ألماني هو يوحنا كريستوف كرافت ، حضر في أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثاني .

(٢) Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك في السريالية بدأ كتابته الشعر وهو في سن الخامسة عشرة . وقصيدته الشهيرة : السفينة السكرى ، نطقها في سن السابعة عشرة .

(٣) إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) صاحب المذهب الطبيعي في الأدب . ومن أشهر مقالاته مقالته التي نشرت في جريدته : الفجر L'Aurore إلى ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ، وفيها يدافع عن دريفوس . والخطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم إتصاف دريفوس بسبب هذا الخطاب وماتله من مناقشات . وسيذكر المؤلف ذلك فيما بعد ، وستعلق على قوله بما يشرح هذه القضية .

(٤) جيرار دي ترفال مات مجنوناً .

بيرون<sup>(١)</sup> أو شيلي<sup>(٢)</sup> . وليس القصد طبعاً تحقيق كل حادثة من هذه الحوادث الشديدة ، ولكن يقصد إلى تبيانها ، على نحو مايفعل الحائك الجاد في مهنته من الاطلاع على أحداث النماذج السائدة دون أن يخضع لها . وأعرف كثيراً من بيتنا - وليسوا أقلنا مكانة - عوا على هذا النحو بصيغ حياتهم بصيغة ومسلك رمزيين ومثاليين في وقت معاً ، وذلك كي تسطع عبقريتهم على الأقل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتبهم . وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ظهرت لنا مهنة الكتابة - منذ طفولتنا - مهنة جليلة الشأن ، ولكنها بلا مفاجآت ، حيث الصعود فيها يرجع بعضه إلى الجدارة ، وبعضه الآخر إلى التقادم . وهكذا نحن . هذا إلى أن بيتنا ماشئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايين ورقاة وملائكة ومسحرة وجلادين وضحايا . ولكننا - أولاً - برحوازيون ، علينا من عار في الاعتراف بذلك . ولا يختلف بعضنا على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك .

وإذا أريد حفاً رسم صورة للأدب الفرنسي المتطهر ، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدأوا إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤ . وقد اختتموا وظيفتهم اليوم ومهما تكن من قيمة لكتبهم التي يكتبونها اليوم ، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي . ولكنهم لازالوا أحياء ، يفكرون ويصدرون حكمهم ، ويتحكمون بذواتهم في تمارات أدبية صغرى ~~بعض~~ أن يحسب لها ~~بعض~~ ذلك حسابها . وخلاصة ماحققه - فيما يبدو لي - أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البرجوازي . وعلينا أن نلاحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصدره شيء آخر غير كتبهم : أندريه جيد و« موريالك » من ذوى الأراضي الزراعية ، و« بروست » ذو دخل ، و« موروا » من أسرة صناعية . وآخرون منهم أقلوا على الأدب وهم يمارسون مهناً حرة : فكان « دوهامل » طبيباً و« رومان » مدرساً بالجامعة ، و« كلودل » و« جرودو » في وظائف السلك السياسي . ذلك أن الأدب في العصر الذي يدموا فيه الكتابة لم يكن ليكفل لأهله العيش مالم يصادف نجاحاً غير محمود ، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً ، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة ، حتى لو صار - فيما بعد - الهم الوحيد لمن

(١) Byron (١٧٧٨ - ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزي الرومانتيكي ، مات مقتولاً في اليونان بانضمامه إلى حركة الثوار فيها .

(٢) Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الغنائيين الرومانتيكيين ، مات غرقاً في سن الثلاثين في ميناء سيبليزيا بإيطاليا .

بمارسه . وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس بيئة المشتغلين بالسياسة : فكان « جوريس »<sup>(١)</sup> و « ينجي »<sup>(٢)</sup> متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم »<sup>(٣)</sup> و « بروس » يكتبان في مجلات واحدة وكان « باريس »<sup>(٤)</sup> يقود في جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الإنتخابية . وتبع هذا أن الكاتب لم يكن ليستطيع أن يعد نفسه مستهلكاً محضاً . فهو يدير الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو - بعد - موظف عليه واجبات الدولة ، وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلكه وعلاقاته المهنية وواجباته وهمومه كلها برجوازية ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المحدودة بمعايير الآداب ومراسم الاحتراف السائدة . ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة راسخة الأصول في ما يبررها : وأقل ماتدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أوضحناه بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب إذ ظل عشرين عاماً بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمحاجة الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط بالدائرة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو منتج وهدام معاً . وهو موزع بين العقلية الجادة - التي عليه أن يلحظها في مدن كوفرفيل Cuverville وفرونتيلاك Frontenac وبلوف Bilbois ، وعندما يمثل فرنسا في البيت الأبيض - وبين العقلية الجدلة الخفية حين يجلس أمام صفحة بيضاء ، ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لا قدرة له على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سينقده التغير الذي حدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تظل هي الطبقة الشرسة الصاعدة التي لاهم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ، لأن أولاً محدثي النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فتعلموا فن الإنفاق ، وبلون أن يحنى عندهم - ألبتة - المذهب النفعي ، توارى في الظلام ، وقد خلق حكم البرجوازية - في مائة عام متتابعة - بعض التقاليد فوجدت مملكة شعرية عميقة الجنود عند النشئ البرجوازي في البيوت الكبيرة

(١) Jaurès (١٨٥٩ - ١٩١٤) متخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل على الأجرجهاميون في الفلسفة ، وكان صحفياً ورجلاً من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت في بلدتها اشتراكية . وإلى نفوذه السياسي أشار جول رومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الحرة ، كما أشار إلى ذلك أيضاً « روجيه مارتن دوجار » في قصته : Les Thibault .

(٢) Peguy (١٨٧٢ - ١٩١٤) شاعر وباحث ونقاد فرنسي .

(٣) ليون بلوم (١٨٧٢ - ١٩٥٠) سياسي اشتراكي ونقاد صحفي .

(٤) Maurice Barrès (١٨٦٢ - ١٩٢٢) صحفي ومن رجال السياسة وكتاب القصة .



في الأقاليم ، وفي القصور المشتراه من مفلسي البلاء . قلما كان يلجأ ذوو الأملاك ، المنعمون إلى التفكير التحليلي ، وكان مطلبهم في التفكير التركيبي هو إرساء أسس حقهم في الحكم ، فاستقرت بذلك صلة تركيبيه - أى شعرية - بين المالك والشئ الملوك . وقد شرحها بارس « بأن البرجوازي يكون وحدة مع ما يملك ، فإذا ظل في إقليمه وبين أراضيه تولد فيه ما يشبه رخوة الوديان الصغيرة في مقامه ، ورعشة أشجار الحور الفضية . وخصوصية الأرض الكامنة البطيئة وحدة السماء السماء السمرء السريعة التركة . وقد أشبه علمه في باطنه كما أشبهه في ظاهرة ، فصارت نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدينية وسرايب تنساب فيها غلالات بترولية . ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسوماً لكل كاتب من الكتاب الذين انضموا إلى النظام الجمهوري بعد أن كانوا ملكيين . فلكي ينقد الكاتب نفسه ، قد عمل إنقاذ البرجوازية في جذورها العميقة . حقاً لن يخدم بذلك مذاهب الفكر الضعيفة ، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقداً قاسياً . ولكنه سيكشف - في المناطق الطيبة المحافظة من النفس البرجوازية - كل ماهو في حاجة إليه من نزعة روحانية غير نفعية ، يمارس فنه في راحة من الضمير . وبدل أن يحتفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطيته الرمزية التي كسبها في القرن التاسع عشر . حاول أن يسطرها على الطبقة البرجوازية كلها . في نحو عام ١٨٥٠ عرض كاتب أمريكي من قصة من قصصه ربان سفينة بخارية عجزوا في نهر الميسيسيبي . قد حاول لحظة أن يسائل نفسه عن طوايا النفوس العميقة في المسافرين من حوله . ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلاً هذه العبارة أو ما يقرب منها : « لا يجمل بالإنسان أن يوغل في التعمق في ذات نفسه » . وكان هذا رد الفعل لدى الأجيال الأولى البرجوازية . وفي فرنسا حوالي عام ١٩٠٠ طرحت مشاغل الآلات الصناعية جانباً . مفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهي في القلوب لأنهم سيسبرون غورها في شئ من التعمق . فيتحلق [استون] به «<sup>(١)</sup> عن ألوان الحياة النفسية الخفية ، فوظف البريد والحداد والمهندس وأمين الميزانية العام لهم أعيادهم الخولية في الليل ، وبواطنهم حافلة بعواطف جارية تشبه الحرائق الرائعة المظهر ، وفي ا

دب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين ، تعلمنا أن في دراسة طوايع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تبايرح الحنين إلى ما وراء هذا العالم ، وعرفنا سر أدب الكتاب

---

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ - ١٩٤٢) مهندس وكاتب فرنسي يشوب كتابته حزن وطابع كاثوليكي ، ويصف الجانب الروحي والعاظمي الأليم ، حتى في الجريمة نفسها أحياناً . ومن قصصه : الأشياء نرى ( ١٩١٣ ) و نداء الطريق ( ١٩٢١ ) و الصمت في الربيع ( ١٩٢٥ ) .

الذين ترسموا آثار بودلير في سخطه . وإلا فخبرنى لماذا ينفق أمرؤ وقته وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدّ عن صداقة الناس وحب النساء والولوع بالحكم ؟ وأى شئ أدل على الزهد في الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية ؟ ولن يستطيع كسل أن يكون ليوناردودى فتشئ Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلوا Michael Angelo ولكن هذه الطوابع غير النفعية المصققة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الذكريات نفسه .

وآخرون يبتينون في الحب البرجوازى صبيحة يائسة صاعدة إلى الله : وأى شئ أكثر استهتاراً وأشد إيلاماً من الحياة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء في فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الحياة بمثابة الرض للجمع الم لذات والشك فيها ؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكتشفون قليلاً من جنون إلهى ، لا في مواطن ضعف البرجوازى ، ولكن في فضائله نفسها . فهم يشرحون لنا أن في حياة ربة أسرة الحق فاقدة الأمل نوعاً من العناد الذى يبلغ في الحمق والصلف درجة بالإضافة إليها بعد أنواع العته السيرىالى رشداً وصوباً . وذات يوم قال لى فتى من المؤلفين - الذين تأثرو بأساتذة المذهب السيرىالى وليس من جيلهم ، وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لى أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه - : « أى حدث أوغل في الجنون من الوفاء الزوجى ؟ أليس فيه تحديد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرنى بنوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهراً » . والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فالقصد هزيمة كبار الهدامين في عقرب دارهم . فأنت تذكر لى « دون جوان » وأعارضك بشخصية « أرجون »<sup>(١)</sup> ، إذ أن تنشئة أسرة أعظم سخاء وأشد استهتاراً ، وأدع إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة ، وأنت تثير « رامبو » ، وأثير لك « كرىزال » ، وهناك من الفرور والشيطنة في القول بأن الكرسي الذى أراه هو كرسي أكثر مما في إطلاق العنان للحواس بصورة منتظمة . وليس من شك في الكرسي الذى يعرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ولتؤكد أنه كرسي [ يجب أن نب وثبة في اللامتناهي ، لنفترض ما لا نهاية له من الامثالات المتوافقة . وأشك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفسة في الحاجة بتقديم هذه الحجاج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كى يضمن الطمأنينة لنفسه ، بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصرع بأساً . ومهما يكن من شئ .

---

(١) Ordon شخصية أدبية صورها مولير في ملهاته التى عنوانها : « تارتوف » وأرجون هورب الأسرة الساذج ، يملأه هذا الدجال « تارتوف » الذى يظهر في مظهر العابد والملهة مشهورة .

فقد بنى الكتاب الذين أتحدث عنهم شهرتهم ، فوجهوا إلى جيل جديد ، وشرحوا له وأن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك وبين البناء والهدم ، ودلّوا على أن النظام عيب دائم ، وأن القوضى أفسى أنواع الحياة الرتيبة مضايقة ؛ واكتشفوا المعاني الشعرية في شئون الحياة اليومية ، وجعلوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلقة أيضاً ، ورسّموا صورة تعريية للملحمة البرجوازية في قصص طويلة حافظة بابتسيات خفية مروعة . وكان هذا هو كل ماتطلبه منهم قراؤهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع المصلحة ، والفضيلة بباعث من خور العزيمة ، والرفاء عن عادة ، يلذ له أن يستمع إلى أنه يفوق جرائه من يتخذون فنة النساء مهنة ، أو قطاع الطرق . في حوالى عام ١٩٢٤ ، تعرفت بشاب من أسرة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صباحتى الجنون عندما كان لانقأ به أن يكونه ، وارترى من أشعار الحارات حين كانت تقليداً سائداً ، وتباهى في تبجح بأن له خليفة ؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حلق ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة واردة ، وكان لا يحونها ، وإذا حدث ذلك فلنما يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أوفى الأزواج . وفى بدء زواجه استخلص مبدأ كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لى يوماً قفا كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً » . في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أنى أنظر إلى هذه الجملة نظرى إلى أرذل إسفاف ، ولكنها - فيما أعتقد - إيجاز حسن للأخلاق التى باعها هؤلاء المؤلفون في الصفقة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل الناس » أى يبيع الملاءات المصنوعة في مدينة البوف أو خمور بورودو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية ، ويصل أقاربه وأقارب زوجه وأصدقائهم ؛ « على ألا يشبه أحداً » أى يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هى هدم وتبجيل معاً . وإنى لأسمى مجموع هذه الكتب : « أدب التنصل » . وسرعان ماقتضى هذا الأدب الكتاب الأجورين وحل محله . فننذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب في أدب « فورنييه »<sup>(١)</sup> هو تنصله : ولذا خلف وراءه سلالة كاملة من قصص العجائب البرجوازية ؛ وكان القصد في كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقرب قليلا قليلا من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غموضاً ، حيث تتجمع الأحلام وتذوب ، لتتحول إلى تورقان اليائس لما هو محال ، وحيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتداءً في حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفترس الأشياء الخالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

(١) وقد نعتت عنه المؤلف في الكتاب مرات كثيرة .

وقد دهش الناس من أن «أرلان»<sup>(١)</sup> كان مؤلف قصتي: «أراض غريبة» والنظام» ؛ ولكنهم على خطأ في دهشتهم : فما يترامى من سحق نبيل كل النبيل عند أبطله لا معنى له إلا إذا شعر به المرء في نظام مستتب كل الاستتاب ؛ فلم يكن قصده التمرد على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية ، بل كان قصده أن يتجاوزها في لطف عن طريق حنين والده لا يستطيع إرواؤه ، لأنه في الحقيقة حنين إلى شيء غير موجود . وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوز المرء في فلسفته المتعالية ، وبذا يلقي تبريراً واستقراراً وإحكاماً ، فمن المؤكد أن الجدل في النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه بالسلاح . والأمر عندي على قدر سواء فيما يخص قلق «أندريه جيد» الذي صار فيها بعد تبللاً واضطراباً وفيما يخص خطيئة «موريك» ، وهي المكان الخالي من رحمة الله . فالقصد في كليهما هو وضع الحياة اليومية بين قوسين ، ليحيها المرء في تفاصيلها دون أن يدنس فيها يديه ، والقصد دائماً إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته ، وأن الحب في ذاته خير من الحب المألوف ، وأن البرجوازي في نفسه خير من البرجوازي المعروف . نعم هناك شيء آخر عند كبار الكتاب . فعنده «أندريه جيد» و«كلودل» و«بروست» تمثل التجربة الإنسانية في ألف طريق من طرقها . ولكنها لم أرد رسم صورة لعصر ما ، وإنما قصصت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٢] .

والجيل الثاني بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨ . وهذا طبعاً تقسيم إجمالي ، إذ ينبغي أن ندرج فيه «كوكو» الذي بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى ، في حين تربطه «مرسيل أرلان» علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل ، على أن كتابه الأول ليس سابقاً على الهدنة فيما أعلم . وقد عاد بنا إلى العقيلة السلبية ذلك الحمق الجلي في حرب أمضينا ثلاثين سنة في تعرف أسبابها الحقيقية . ولن أتوسع في شرح هذه الفترة التي سماها بحق «تيبويه»<sup>(٢)</sup> فترة التحرر من الضغط ، وكانت مثل سهام الألعاب

(١) Marcel Arian كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٩٩ - لم يتجاهل هذا الكاتب مسائل العصر كل التجاهل ، فله دراسات في «داه العصر الجديد» ، ولكنه في أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التي تمس بواطن النفوس عامة ، ويحدد فيها على التحليل النفسي ، وله قصة «أراض غريبة» (١٩٢٣) والنظام» (١٩٢٩) .

(٢) Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب المحدثين ، وكان مدرس الأدب الفرنسي في جامعة جنيف ، ويشير المؤلف إلى ما في كتابه : «تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا هذه» . وتيبويه يسمى الفترة التي يتحدث عنها المؤلف فترة : décompression ، أي ارتفاع الضغط الذي كان يبرز الناس تحت أعماله ، وهذه الكلمة الفرنسية تعني في الذهن خيال السمك الذي يسكن قاع البحار مثلاً ، ثم يجد نفسه فجأة في الهواء ، ولم يعد يعاني الضغط الذي تعود ، فلا يمكن أن يظل على توازنه الحيوي .

النارية (الصواريخ) ؛ وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى ليلدو أننا نعرف كل شئ عنها . ولكن الذى علينا أن نلاحظه أن أزهى سهامها النارية - وهو السيرالية - قد جدد الصلة بالتقاليد الهدامة عند الكتاب المستهلكين . فقد أراد هؤلاء الفتيان المرعبون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأنهم تفقوا ؛ وظل عدوهم الرئيسى هو نموذج البرجوازى الجلف الولوع بالأدب على نحو ماصوره « هاین »<sup>(١)</sup> ونموذج البرجوازى البطين المتبذل كما صوره « هنرى مونيه »<sup>(٢)</sup> ، ثم البرجوازى الفاشل كما صوره « فلوير » ، وبالاختصار : كان عدوهم الأول آباءهم . ولكن ضروب الظلم فى السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسى فيينا اقتصر أسلافهم على محاربة مذهب البرجوازية النفعى بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق فى منحاهم ، فسروا بين البحث النفعى والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة الإرادية الواعية وما أن الشعور برجوازى ، والذات برجوازى ؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها ، أولا على هذه الطبيعة الإنسانية التى ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » فالقصد الأول هو هدم الفروق التى جرى بها العرف بين حياة الشعور والشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشى الذاتية . وإنما تتحقق الذاتية حينما نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا فى اللحظة التى تصدر فيها ، وحينما نحكم عن يقين أنها ملك لنا ، وأن من المحتمل أن ينتظم العالم الخارجى على حسبها وكان السيراليى حاقداً على هذا التوكيد المتواضع الذى أسس عليه الرواقيون خلقهم ، وإنما بغض إليه ذلك التوكيد لما يحصرنا فيه من حدود . ثم لما يكله إلينا من تبعات . وكل الوسائل عند السيراليى طيبة مادام يجد فيها هرباً من وعيه بنفسه يؤدى إلى هربه من الشعور بموقفه فى العالم . وهو يختار التحليل النفسى ، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مفزوداً بغدد طفيلية متضخمة منشؤها فى مكان آخر غير الذات ؛ ويرفض « الفكرة البرجوازية » فى العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من العيان ، وافتراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات . والكتابة الآلية من دون تدخل الإرادة هى -- قبل كل شئ -- هدم للذاتية : فحين نشرع فيها نحس بتقلصات عضلية ، وتنفيذ إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتمزق بها ذات نفوسنا ؛ ثم إننا نجعل مصدرها ، فليس

(١) هاین ( ١٧٩٧ - ١٨٥٦ ) الشاعر الألمانى الذى كان يكتب بالفرنسية والألمانية ، ومات فى باريس .

(٢) هنرى مونيه ( ١٧٩٩ - ١٨٧٧ ) كاتب وممثل ، خلق فى أدبه النموذج الذى سماه : « مسيوجورين برودوم » ، وظل يرمى هذا النموذج فى أكثر ما كتبه . وفيه تمثل شخصية البرجوازى الذى لا هم له إلا مصلحته ويريد أن يفرض على الآخرين تبليه وآراءه السطحية بمنظوره البدني وصوته اللطيف .

لنا بها علم قبل أن تحتل مكانها في عالم الأشياء . وحينذاك علينا أن ندركها بعين الغرباء : وليس قصد السرياليين - كما أكثر بعض الناس في ترداده - هو استبدال الذاتية اللاشعورية بالشعور ، بل إبراز الأشياء في صورة خداعة مترجحة في صميم عالم موضوعي ، ولكن الخطوة الثانية للسرياليين هي هدم الموضوعية ، فالحق هو إسلام العالم إلى الانفجار . وبما أن المواد المتفجرة لا تكفي في إحداث هذا الانفجار ، وبما أن الهدم حق الهدم لجميع الموجودات أمر هال ، لأنه لا يمكن أن يقتل هذه الموجودات من حال واقعية إلى حل آخرى واقعية ، لذلك بنى السرياليون هدمهم في اختص الأشياء الخاصة ، أي إبطال بنية الموضوعية نفسها في هذه الأشياء المشككة ببنيتها الموضوعية . وواضح أن هذه عملية لا تمكن ممارستها في موجودات حقيقية قد سلم لها سلطاناً بجهريها غير القابل للتغير . وبذا كان عليهم أن يتجوا أشياء خيالية مكونة بحيث تمحو موضوعيتها بنفسها . وتزودنا بالصورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر المزيفة التي نحتها واحد منهم هو دي شان *De Champs* في الحقيقة من الرخام . فهي تفتجأ بظهورها في وزن غير منتظر . ولا بد أن من كان يرزنها من زائريه كانت هزته هزاً لإشفاقه ضجة قوية يجرعها أن الجهر الموضوعي للسكر يهزم نفسه بنفسه . وكان لا بد لهم من توريد اللون لهذا النوع من الغرغرينا يخص الموجودات ، من مثل الاضطراب وهذا الخطأ في تقدير الوزن وما تسببه - على سبيل المثال - هذه الحيل الخادعة من ذوبان اللقطة فجأة في طبق الشاي ، ومن صعود السكر وطفوه فيه (خدعة مقابلة لتلك التي اخترعها دي شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل السرياليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففي المذهب السريالي ليس للرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضوعية الخيالية التي تشبه بالوعات يفوض فيها العالم كله . وماتريقة دالي <sup>(١)</sup> الجنونية في النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيد له .

وأخيراً تمثل تلك الطريقة أيضاً في جهد غايته « المساعدة على تهوين ما للعالم الحقيقية من شأن » . وقد حاول الأدب السريالي جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير ، فيهدمها بمداخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها ، وتهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، ويلد له (أن يضع صور

---

(١) *Salvador Dalí* من السرياليين ، يعتمد بالاشعور والرموز اللاشعورية في إثارة الصور ، ولا مجال هنا للتفصيل في ذلك .

العالم الخارجية نفسها بين قوسين » و« أن يخضعها لخدمة الحقيقة المدركة بمقولنا » . ولكن الذاتية تحمى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستسرة . هذا ؛ ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقى واحد لشيء من الأشياء ؛ بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالرغم الرمزى للذات عن طريق التقوم والكتابة الآلية ، وبالرغم الرمزى للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تحمى نفسها بنفسها ، وبالرغم الممنوعة لغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السيريليون مشروهاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة إلى الوجود . وكنت وصيقتهم إلى العدم هي دائماً الخلق ، وذلك بإضافة لوحات مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل ، وإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من قبل ، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السيريلية ، فكل منها يمكن أن يعد اختراعاً - وحشياً خطيراً - لشكل من الأشكال أو لكائن مجهول أو لجملة لم يسمح أحد بها ، ويصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإثبات ماهو حقيقى والفناء معه ، فإن العدم يتراءى على سطحه برأفاً متقلب اللون ، وليس هذا العدم سوى ذنبه بريق لا نهاية لجموعة من المتناقضات . وقصد السيريليين - القائم على اقتطاع الذاتية ، والذي لا يمكن أن يتطهى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل في نفسها قوة هدم نفسها - يبدو كذلك برأفاً متقلب اللون متذبذباً متمتلاً في نحو الأشياء محمواً مصوراً متبادلاً . وليس هو السلبية كما هي عند هيجل ، ولا تجسيدا للسلب وتشخيصاً له ، كما أنه ليس هو العدم ، على الرغم من أنه قريب منه ، بل الأول أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التي يختلط عندها الحلم واليقظة ، والواقعى والخيالى ، والموضوعى والذاتى . وهو اختلاط ، وليس بتاتج تركيبية ، لأن النتائج التركيبية تظهر في صورة وجود أكيد مسيطر مستول على مايتخلله من متناقضات . ولا تسمى السيريلية ظهور هذا التجديد الذى عليها أن تجادل فيه أيضاً ، بل تريد أن تثبت على حال من التوتر المرمق الذى يثيره البحث في إدراك مالا يمكن تحقيقه . وقد كان رامبو يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة<sup>(١)</sup> ، ولكن السيريلى يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقيت بهما مصادفة سئم منها ، أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السيريلى كثيراً

---

(١) صورة رمزية ظهرها عموماً فكرى ، ولعلها إلهام ، انظر كتابي : الفقد الأدنى الحديث وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبيننا معناه .

ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهدم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « بريتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة للثورة السيريالية هى إحداث تغيير ماقى نظام الأشياء الطبيعي والظاهرى بقدر ماهى خلق حركة فى العقول » . فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفى . وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصية من رماله أو ريشه من ريش طيوره ، وكل مايتعرض له أنه « وضع بين قوسين » . ولم يلحظ امرؤ - بعد - حق الملاحظة أن الإنتاج السيرىالى من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملى للعقبات المنطقية الكأداء التى برر بها متشككو القرن الثالث قبل المسيح قوهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد Carnéade وفيلون Philon على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالدخول فى تحزب أححق . فعاشا كما يعيش الناس . وهكذا كان السيرياليون : فبعد هدم العالم فى أدبهم - وبقاؤه مع ذلك مصوناً بأعجوبة من طريق هذا الهدم - استطاعوا « دون خجل » أن يمتحنوا إلى حب العالم حياً فسبح الجوانب ، أى حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره ، ولكنه يظل مغزو الجوانب بالخال والعدم ، وهذا هو مايسمى بالأعجوبة السيريالية ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجبل السابق فى وضعهم الحياة البرجوازية بين قوسين ، إذ كانوا يهدمون هذه الحياة البرجوازية فى أدبهم ثم يحتفظون بها فى جميع ألوانها . أليست هذه الأعجوبة السيريالية هى التى نجدها متأصلة فى قصة « مولن الكبير » !

فالعاطفة هنا صادقة ، وكذلك بعض الطبقة البرجوازية والضيق بها ، غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطيم أو بتحطيم رمزى ، ويجب التطهر من الدنس المتأصل دون التنازل عن الفوائد التى ينبغى من الوضع الأصلى .

وجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن يعتصم به كعشر النسر . وكان السيرياليون أشد طمعاً من آباؤهم ، فهم يعتمدون على الهدم المادى والميتافيزيقى الذى به يتوسلون إلى تحويل أنفسهم مكانة أسمى ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية . فلم يعد الغرض هو الحرب من نطاق الطبقة البرجوازية وحدها ، إذ كان عليهم أن يثبوا إلى خارج نطاق الحال الإنسانية . ولم يكن الشئ الذى يريد إتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة ؛ بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شراً ،



مجمعين على هجر كل شئ من دراسات ومهن . ولكن لم يكنهم أن يصيروا طفلي الطبقة البرجوازية : بل طمعوا في أن يكونوا طفلي النوع الإنساني . ومهما يكن ميثاقنا يقياً ذلك الطابع الذى تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التغير الطبقي قد تم لهم من جهته العليا ، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم تحريماً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة العمال . كتب مرة بريتون : « تحدث ماركس عن تغيير شكل العالم . وتحدث » رامبو عن تغيير الحياة : والأمر أن لدينا سواء ، ولا فرق بينها » . وبحسبنا هذا للدلالة على طابع الفكر البرجوازي . لأن الغرض معرفة أى من التغيرين يسبق الآخر . فلاشك لدى المكافح الماركسي أن بالانقلاب الاجتماعي وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية في العواطف والأفكار . فإذا اعتقد بريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثوري وفي تواز معه ، فهو مدان سلفاً ، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكري على حين هو رهن القيود ، على الأقل عند بعض الناس . وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة . وهى نفس الحجة التى لا من أجلها الثوريون في كل عصر « إبيكتيت »<sup>(١)</sup> وبالأمر أيضاً لام « بوليتيز »<sup>(٢)</sup> من أجلها « برجسون » . وإذا دافع امرؤ بأن « بريتون » أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباطاً بالحالة الاجتماعية ودخيلة الحياة الذاتية ، فإني أجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه : « كل شئ يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة التكبير حيث الحياة والموت ، والحقيق والوهمي ، والماضي والمستقبل ، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن ، والعالى والسافل ، تدرك على أنها أشياء زال ما بينها من تضاد . . . وعبثاً ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السيريالى غير الأمل في تحديد هذه النقطة » . أليس هذا إيذاناً بالقطيعة بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازي ؟ لأن طبقة العمال التى تخوض الكفاح - تنتهى نهاية طيبة في مشروعاتها - محتاجة في كل لحظة إلى تمييز الماضي من الحاضر والحقيق من الوهمي والحياة من الموت . وليس من الصدفة أن « بريتون » ذكر هذه الأشياء المتضادة : إذ هى أصناف من العمل ، حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أى شئ آخر . وحين رفضت السيريالية كل ما هو نافع لتوصل إلى

---

(١) Epictète فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادى كان عبداً وحرره نبون . وكان سيده يعامله بقسوة . ويحكى أنه أخذ مرة يلقى ساقه فقال له في هدوء : إنك ستبرئها . وحين تحقق ذلك قال في هدوء أيضاً لسيده : ألم أقل لك إنك ستفصلها عن جسدى ؟  
(٢) كاتب فرنسي حديث ، كان يبالغ عن الاشتراكية للماركسية .

رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشجورية ، أرست - بذلك - الهدف الأدنى القديم من الكتابة بلا مقابل ، توسلا إلى رفض الصل بهدما لكل أنواعه . فهناك تأمل سلبي سيربالي يصاحبه دائما العنف : وهذان هما المظهران المتكاملان لوضع واحد . وبما أن السيربالي قد صرف نفسه عن تدبير المشروعات ، فقد أحصر نشاطه في منطقة الدوافع المباشرة ، وهنا نجد صورة للأخلاق التي دعا إليها « جيد » مع ملحا من طابع استغلال الحاضر استغلالا لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق هنا قائمة الجوانب مثقلة . وهذا مالا ندعش له ، لأن خلق القضاء الذي يتمثل في التأمل السلبي موجود في كل حالة طفيلية ، والزمن الحاضر هو ماتستدعيه حركة الاستهلاك .

وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السيربالي بأنه مذهب ثوري ، ويمد يده إلى الحزب الشيوعي . وهذه هي أول مرة - منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش فرنسا<sup>(١)</sup> - تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة ، والأسباب واضحة : إذ أن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً ، يريدون - على الأخص - القضاء على أسرهم ، وعلى عمهم القائد ، وابن عمهم القس ، كما يرى « بودلر » في ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أويليك<sup>(٢)</sup> ؛ وقد ولد هؤلاء الكتاب قراء ، ولذلك كانت فيهم عقد نجب تصفيته ، من الحسد والخوف ، ثم هم ثائرون كذلك على ما يفرض عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوية ، وحشو الروس بالدعايات ، وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يريدون في ذلك ولا ينقصون عن الأدب « كومب »<sup>(٣)</sup> ، ولا عن الحزب الراديكالي قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش . وجدير أن نخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريبياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالي ، ويخرج ذلك - من باب أولى - إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادي خاص . وبما أن الشباب

---

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ، من عام ١٨١٤ حتى عام ١٨٣٠ .

(٢) هو زوج أم بودلر بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه عقدة أثرت في أدبه ، وشرحها سارتر في كتابه الذي عنوانه : « بودلر » .

(٣) Emile Combes (١٨٣٥ - ١٩٢١) وكان رئيساً لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ وكان يظل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة .

هو عهد الميتافيزيقية في أبلغ صورها - كما شرح ذلك حق الشرح - أوجست كونت<sup>(١)</sup> - لذا كان جلياً أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقي التجريدي للدلالة على ثورتهم ، غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً يحسم نظام العالم في شيء . حقاً قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنجح إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية لإرهابية على مثال جمعية «كلو كلوكس كلان»<sup>(٢)</sup> . متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المادي . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهنة مجتمع مثالي سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف<sup>[٤]</sup> . وهكذا امتدحوا انتحار «فاشييه» وه «ريجو»<sup>(٣)</sup> بأنه عمل نموذجي ، وعدوا المذبحة التي لا مبرر لها (إطلاق النار على الجماهير) أبسط عمل سيربالي ، ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطر الأصفر . ولا يدركون التناقض الكبير الذي به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشرعي الذي يدعون إليه . وفي الحق كلما كان الهدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أعم . ولكن السيربالي يقف عند هذه الوسيلة ويحعل منها غاية مطلقة ، ويأبى الذهاب إلى أبعد من ذلك . وعلى النقيض من ذلك الإلغاء التام الذي يحلم به ، فإنه لا يضر أحداً ، وما ذلك إلا لأنه إلغاء كلي . فهو أمر مطلق في خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شرعي يشمل - في نطاق مايجب إزالته من حقائق - الغاية التي تبرر - في نظر الأسويين والثوريين - وسائل العنف التي يضطرون إلى اللجوء إليه .

والحزب الشيوعي من جانبه مطارده من البوليس البرجوازي ، وأقل كثيراً في العدد من الحزب الاشتراكي الفرنسي ، ولا أمل له في تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة ، وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال منها في دورته السلبية . وقصده كسب الجماهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التي ينسر له فصلها من هذه الجماعة التي تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكري هو النقد . إذن لم يكن

(١) Auguste Comte (١٧٩٨ - ١٨٥٧) فيلسوف فرنسي ، صاحب مذهب الفلسفة الوضعية . وكان لفلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسي والنقد الأدبي ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث والأدب المقارن .

(٢) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية قامت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦ .

(٣) Rigaud (١٦٥٩ - ١٧٤٣) رسام فرنسي . وبعد السيرباليون الأدب تجربة تتجاوز الحلية اللفظية أو التعبير العاطفي إلى غاية أكبر في صراع الشخص مع نفسه حالته صراعاً قد ينتهي بالانتحار . ثم يضربون المثل بانتحار «فاشييه» و «ريجو» كما يقول المؤلف .

غريبا منه أن يرى في السيريالى حليفا موقوتا هو على استعداد لتركه حينما لا تكون له حاجة به : لأن السلبية - وهي لب السيريالية - ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعى . فهذا الحزب لا يمكن أن يعدد . ولو لحظة واحدة بالكتابة الآلية ، ولا بالتنويم ولا بالصدفة<sup>(١)</sup> الموضوعية ، إلا بقدر ماتستطيع هذه الوسائل تقديم المعونة إليه على تحلل الطبقة البرجوازية . وظاهر . إذن : أن هذا نوع الاتفاق فى المصالح قد وحد بين المفكرين والطبقات المهضومة . كما كان هذا شأن المؤلفين فى القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحياً . وهناك - بعد - مصدر عميق لما بينهما من خلف . ينحصر فى السيريالية لا تهم إلا قليلا بدكتاتورية العمال . وترى فى الثورة - بوصفها قسوة محضة - الغاية المطلقة . على حين تحصر الشيوعية غايتها فى تقلد الحكم . وتبرر بهذه الغاية ماتريق من دم . ثم إن العلاقة بين السيريالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكتاب منحصرة فى تأثيره المباشر فى الجمهور . وفيما يثير بكتابتها من أنواع الغضب والحاسمة والتأمل . وقد ظل « ديدرو » و« روسو » و« فولتير » فى علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية . لأنها كانت تقرأ ماتكتبون . ولكن ليس للسيريالية أى قارئ فى طبقة العمال ، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بذوى الفكر فيه ، أما جمهورهم فى طبقة أخرى هى الطبقة البرجوازية ، وهذا مالا يجهله الحزب الشيوعى الذى لا يستخدمهم إلا لإحداث الاضطراب فى البيئات الحاكمة . وهكذا تظل تصريعاتهم الثورية نظرية صرفة مادامت لا تمس شيئاً من سلوكهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا تجد أى صدى لدى العمال ، ويظلون طفيلي الطبقة التى يسبونها ، وبذا يظلون فى تمردهم على هامش الثورة . وقد انتهى « بريتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظرى فى الكتابة إذ كتب إلى « نافيل »<sup>(٢)</sup> ، يقول : « لا يوجد بيتنا من لا يمتنى انتقال

(١) *hasard objectif* وهو عند السرياليين مجموع الظواهر التى تكشف عن تدخل عنصر العجائب فى شئون الحياة اليومية . وعن طريقها يبدو أن الإنسان يعيش فى وضوح النهار وسط شبكة من هذه العجائب التى بالكشف عنها والوقوف عليها يمكنه أن يتقدم فى حياته الباطنة نحو النقطة العليا . وهى عندهم النقطة التى تمضى فيها الأضداد . فمثلا كان « بريتون » ولوعاً بالسور فى الطرقات الملقة على جباه الجبال العالية ، ليتأمل فى نفسه تولد شعر يخلط فيه مبدأ المنة بمبدأ الواقع الحقيقى ، ويختص فيه الحلم بالحياة المادية ، والترات الخالص بهواطن النفوس بالسحر بالقضايا الثورية فى العالم الحديث . ولم يكن يجه أنه يناقش نظرياً مثل هذه المقابلات بقدر ما كان همه على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنسانى فى الواقع ، وتأويلها ، حيث يتحقق التلاقى الغريب بين الذئق والموضوعى ، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية . وفى قصته : نادجا *Nadja* مواضيع كثيرة تصلح أمثلة لهذا الذى سماه السرياليون بالصدقة الموضوعية على نحو ما أوجزنا .

(٢) *Pierre Naville* من موجهى الثورة السريالية .

الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفي انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية فإلسألتان متميزتان في جوهرهما .

وقد وضع هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي ، إلى دور التنظيم الإيجابي ، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السيرالية ، لبقائها سلبية في جوهرها . وعندئذ اقترب « بريتون » من جماعة « تروتسكي » ، وإنما كان ذلك هؤلاء قلة مطاردون لا يزالون - بعد - في المرحلة السلبية في النقد . ثم استخدم التروتسكيون بدورهم السيراليين أداة تفريق وتحلل . ويوجد خطاب من « تروتسكي » إلى « بريتون » لا يدع مجالاً للشك في هذا الشأن . ولو أن المؤتمر الرابع للمولى للشيوعية كان قد استطاع أن يستقل هو أيضاً إلى الدور الإيجابي لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السيراليين .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقرب من طبقة العمال مشروعة وهماً ونجربدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن حليف ، ولأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية ، باق في حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ، ولهذا ظل محصوراً في حدود نوع من الكهانة . فالاتفاق المبدئي بين السيرالية والحزب الشيوعي ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر ، إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعي موقوتة ، فهي لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعي ، في حين تظل السلبية السيرالية - على الرغم من كل مايقال عنها - قائمة خارج حدود التاريخ : في الحاضر والأبدية معاً ، فهي الغاية المطلقة للحياة والفن . وفي موضع ما ، أكد « بريتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازي ، بين المفكرين في كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال في كفاحهم ضد الرأسالية . ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة في إدراك « بريتون » بمثابة كتيبة من الملائكة وظيفتها التدمير ، في حين يدافع عنها الحزب الشيوعي لأنها سد ضد كل اقتراب سيرالي . وليست هي في الحقيقة - فما يخص الكاتب - إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التي تحتل مكان العقيدة . ودورها في تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذي لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإرادة الخيرة من كتاب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السيرالية في محاولتها احتكار كل شيء في وقت واحد : الرق إلى طبقة أعلى ، والنزعة الطفيلية ، والأرستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإخفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير

قبل ذلك بخمسين عاماً : ففي ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازي وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يسير عامل جديد - وإن يكون قصير الأجل - القيام بعقد موقوف بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة ، وذلك العامل هو « الحزب » لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال .

وأريد أن أقرر حقاً أن السيرالية ليست إلا نتاجاً من نتاجات ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعبد أدبي ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسي ، أو جماعة سرية [٥] . وعلينا - بعد - أن نتحدث عن « موران » (١) ، و « دريولا روشيل » (٢) ، وعن كثير غيرهما : ولكن إذا بدت كتب « برينتون » و « بيريه » (٣) و « دينو » (٤) أكثر تمثيلاً للسيرالية ، فإن الكتب الأخرى تحتوي - ضمناً - على نفس صفاتها . ففوران نموذج ابن السبيل الرحالة المستهلك الذي يلغى التقاليد الوطنية بايجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر ، على حسب طريقة متشككي العصور القديمة ، وعلى حسب طريقة « مونتيني » (٥) ، ثم يرمي بها في السلة كأنها سرطان البحر (الكبوريا) . وبتركها دون شرح ، بكل إلها أمر تمزيق نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى نقطة في سلم الألحان السيرالية حيث تمحي فوارق العادات واللغات ، وتصير المصالح إلى حالة يتعذر التمييز بينها تعذراً تاماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض (٦) حالات الجنون . فموضوع قصته : « أوروبا المدللة » L'Europe Galante هو عو حذود البلاد بتأثير طرق المواصلات

(١) Paul Morand كاتب معاصر ، ولد في روسيا ، وتعلم في أماكن كثيرة ، منها أكسفورد . ومن قصصه : « مفتوح ليلا » (١٩٢٢) و « مغلق ليلا » (١٩٢٣) و « لا شيء سوى الأرض » (١٩٢٦) . وهي في مجملها وصف تأثري لعالم ما بين الحربين ، وبخصوصاً أثناء الليل .

(٢) انظر هامش ص ٦٨ من هذا الكتاب .

(٣) Benjamin Péret (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السيرالية البارزين . وعالمه الشعري عجيب يسبح في اللاشعور .

(٤) Albert Péret (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السيرالية ، ومن أشهر دواوينه : « أجسام وخيوات » (١٩٣٠) واشترك في حركة المقاومة ، واعتقل ومات في السجن في تشيكوسلوفاكيا .

(٥) انظر هامش ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(٦) يسمى السيراليون ذلك : الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون La méthode paranoïaque critique وهي التي اخترعها « دلت » . وهي طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية ، مؤسسة على النقد الموضوعي المنهجي لبعض حالات التلذذ عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تداعي المعاني مصحوبة بعنصر الوعي . وفي هذه الحالة يستثار المريض بأي كلام وأية عادية ، بحيث يحس الصوت قوياً للدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يثيره عمداً بجملته . والمريض في هذه الحالة يميل إلى تجسيم الآخرين جميعاً في شخص يجعله ، ظلماً ، =

الحديدية . وموضوع قصته الأخرى : « لاشئ سوى الأرض » *Rien que la Terre* هو محور حدود القارات بالطيران . و« موران » يجعل الأسويين يتزهون في لندن ، والأمريكيين في سوريا ، والترك في الترويج ، ليضع عاداتنا أمام هذه العيون ، كما فعل « مونيسكيو »<sup>(١)</sup> حين وضعها أمام أنظار الفرس . وهذه آكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكنه في نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السائحين يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ، فيصيرون - سلفاً - غير أوفياء لعاداتهم ، دون أن يتمسكوا بعاداتنا تمام التمسك . وفي هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر الفنية المستوردة وآلتنا المنطقية ، فيهدم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك . فإن كتب « موران » تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محشوة به من : برج البريق الزائف والزينة الغثة والأسماء العربية الجميلة . وهذه الكتب أساس أدب بأكمله يهدف إلى محو اللون الموضوعي<sup>(٢)</sup> للصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن النائية التي حلمنا بها في طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم الموثس في عيون ساكنيها ونفوسهم ، على نحو ماعليه محطة « سان لازار » و« برج إيفل » في قلوبنا وعيوننا ، وإما يجعلنا نلمح المهزلة والتصنع وانعدام العقيدة من وراء الشعائر التي كان رحالة القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مداه ، وإما بأن يوحى إلينا - من خلال التسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية - بتحكم الآلية والمنطق الرأسالي في كل مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق

== مستولا عن سبب ضيقه الذي هو في الواقع منبت من ذات نفسه . وفي هذا الشخص يتجسد الآخرون جميعاً ، ويتحدون تعديلاً مطلقاً غير مرتبط بإنسان بعينه . ولهذا تأويل ذو دلالات جماعية وموضوعية معاً عند السرياليين ، وفي هذه الحالة أيضاً يتوهم المريض مستقبلاً عجيباً على حسب ما يثيره في الحاضر أو الماضي . وعندهم أن مثل هذه الحالة لم تعرض لادجار آلان بو في مثل قصيدته : « الغراب » فحسب ، ولكنها عرضت لآخرين ، يذكرون منهم « جيمس وات » الذي أدرك في حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية . وبهذه المناسبة يذكر أندريه برتون : « في حجرة مظلمة ، كان جيمس وات ينظر بعينه المستقبل ، ينظر الآلة البخارية . فالتدلى لم يكن في الواقع كان هو يراه رأى العين » ثم يعلق برتون على ذلك بقوله : « وجوه السريالية هو أن التدلى لا وجود له موجود » .

(١) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيتين تعجلا من إيران ، زارا باريس في أواخر عهد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل نقد لاذع لعادات فرنسا تقاليدها وسياساتها في ذلك العصر . وقد نشرت هذه الرسائل عام ١٧٢١ - وفي الرسائل كذلك نقد للأدب الفرنسي وبعض أمور المجتمع والحرب ، وهجاء لحياة النخبة والذلة بين نساء القصور في الشرق لذلك العهد .

(٢) اللون الموضوعي أو الطابع المحل كان الرومانتيكيون أول من حرص عليه في الأدب . وفيه يبتحن في دقة تاريخية - البيئة والمصر اللذين تجري فيهما أحداث المسرحية والقصّة . وقد احتفظ الواقعيون بذلك بعد الرومانتيكيين .

لهذه الوسيلة بقدر ما شعرت به يوماً من أيام صيف عام ١٩٣٨ . بين مدينتي « ماجادور » و « صافي » بمراكش . حينما مررت في سيارة أجرة عامة بمسلمة على وجهها يرقع تقود برجلها دراجة . مسلمة فوق دراجة ! ! هاهو ذا موضوع يناقض بعضه بعضاً ليهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السرياليين ومطلب « موران » على سواء . فالآلية المحددة للدراجة تناقض الأحلام المتعمدة في عالم الحرم التي يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقة في عبوره بها ، على حين أن بقايا الملهذات الغامضة السحرية - بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجبهة الضيقة - تتناقض بدورها مع هذه الآلية ، مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسمالي منطقة مقيدة مقهورة ، بها شيء يتردد بين السم والرقيا . فن أشباح المنظر الأجنبي ، إلى التناقض المحال السريالي ، إلى الفور البرجوازي ، في الحالات الثلاث ينوب المعنى الواقعي ، ليحاول المرء من ورائه الاحتفاظ بمجال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب . والحيلة واضحة في أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة استجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائماً أجنب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخي ويريدون أن ينسوا أن الوعي الأكثر وضوحاً وصفاء هو دائماً الملحق بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهمي بوساطة تلويل تجريدي ، أن يخلقوا - بالترعة العالمية - أروستراطية في مجموعها .

و « دريو » مثل « موران » في استخدامه أحياناً لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففي قصة « من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من حدائق إقليمية تحت سماء ولكنه من خلال هدمه الأدبي للموضوع وللحب ، ومن خلال عشرين سنة في صنوف الجنون والحسرة ، إنما كان يدب في هدم نفسه . وعندما خلا وفاضه أصبح مدخن الأفيون ، وأخيراً جذبته دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ؛ وقصته : « جيل » <sup>(١)</sup> - وهي قصة حياته المؤنقة الوضرة - تدل على أنه كان الصديق للدود للسرياليين . ولم تكن نازيته ، أيضاً ، إلا توقفاً لانقلاب عالمي ، فهي تبدو - عملياً - غير ذات أثر . شأنها في ذلك شأن

---

(١) Gilles قصة للكاتب الفرنسي المعاصر « دريولا روشيل » الذي ولد عام ١٨٩٣ . وفي هذه القصة تجسم لإخفاقه في حياته كما يشعر هو به ، وفيها يستغرق بطله المفضل « جيل » في شعوره بأنه على شفا الانتحار في كل لحظة . وليس الانتحار عند مجرد عمل تمليه ظروف العيش ، ولكنه النهاية المحتومة للمصير البائس المثير . ولكن يتردى في هذا التصور تأنيب الضمير والشعور بالمشاركة في الإثم ، لأنه مغمر في الشعور بإرادة مشلولة منقسمة في نوع من التحلل الخلقى لم يستطع أن يبرحه . ولم يبق لديه سوى تحطيم نفسه في عمل ما وإن يكن تافهاً ، في الحب أو في الموت . وقد صور فيها ذلك الجانب السيئ من حياته ، فبين لنا أنها حياة مخففة .



شيوعية» أندريه بريتون». وكلاهما كاتب. وكلاهما تحالف مع السلطة الرمنية في براءة وبعد عن الأغراض. ولكن السيراليين أصبح أجساماً، إذ تم أسطورتهم في الهدم عن شبهة فخمة هائلة، فهم يريدون هدم كل شيء سوى أنفسهم. كما يشهد بذلك فرغهم من الأمراض والآفات والعقاقير. وه «دريو» - الحزين الصادق كل الصدق في شعوره - قد فكر في الموت، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس. وقد انصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق، وبما أنهم محوطلون جميعاً بما هو نسبي. فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل. وترددوا جميعاً بين دورين: دور الإعلان عن عالم جديد. ودور تصفية العالم القديم. وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تيين أمارات الانحلال أيسر من تيين علامات النهضة. لهذا اختاروا جميعاً دور التصفية. ولأجل تهدة ضائرتهم. وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة «هيرقليطس» القديمة، التي بمقتضاها تولد الحياة<sup>(١)</sup> من الموت. وقد استحوذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم الخاتمة. وهي وحدها الساكنة في عالم من الحركة، حيث يتوحد الهدم - بوصفه هدمًا كاملاً لا أمل فيه - مع البناء المطلق. وقد سحرهم جميعاً العنف من أي مصدر أتى: وبالعنف أرادوا أن يخرجوا الإنسان من حالته الإنسانية ولهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة، ناسين إليها - على غير أساس - أهدافاً عسيرة الفهم وقد خدعوا جميعاً، فلم تحدث الثورة التي أرادوا، وهزمت النازية. وقد عاشوا في عصر مريح مبذر، كان اليأس فيه ترفاً كذلك. وقد أدانوا جميعاً بلدهم، لأنه كان لا يزال في مجون النصر. وأعلنوا الحرب، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً. وكانوا جميعاً ضحايا الدمار في سنة ١٩٤٠. ذلك أن لحظة العمل قد واثت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها، فمنهم من قتلوا، وآخرون في المنفى. ومن عادوا من هؤلاء ظلومتيين بيننا. وكانوا المؤذنين بالكارثة في سنى البقرات السمان، وفي سنى البقرات الصجاف لم يبق عندهم شيء يقولونه [٦].

وعلى هامش هؤلاء الأطفال المتحالفين الذين يجدون من الفجامة والجنون وعلى هامش الكبار المتغنين باليأس وأشقائهم الصغار الذين لم نحن - بعد - ساعة لإبائهم إلى المرح، على هامش هؤلاء جميعاً ازدهرت قليلاً نزعة إنسانية. فكان «بريفو»<sup>(٢)</sup>،

(١) كان «هيرقليطس» يقول يتحول الأضداد بعضها إلى بعض، فالموت ينشأ من الحياة، والحياة تنشأ من الموت. راجع ذلك في: ربيع الفكر اليوناني للدكتور عبد الرحمن بدوي.

(٢) Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لا تقوا نجاحاً في التخصيص الاجتماعي ذات الطابع الشخصي، وقد اهتم على الأخص بتضيق النساء، ومن قصصه: «خريف امرأة» (١٨٩٣) و «أنصاف العناري» (١٨٩٤)، ثم سلسلة من القصص عنوانها: «رسائل إلى فرانسواز» (١٩٠٢ - ١٩٢٨).

وهـ بطرس بو<sup>(١)</sup> وهـ شامسون<sup>(٢)</sup> ، وهـ أفيلين<sup>(٣)</sup> ، وهـ بوكلر<sup>(٤)</sup> في سن « برتون » وهـ دريو<sup>(٥)</sup> تقريباً . وكان بدء إنتاجهم متألقاً . فكان « بو » بين تلاميذ الليسيه حين كان « كوبو »<sup>(٥)</sup> يمثل مسرحيته التي عنوانها : الأحمق *P. l'imbécile* وكان « بريفو » في مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد مجيدهم ظلوا متواضعين ، فلم يشتهروا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسالية مثل « أريل » ولا أن يزعموا أنهم ملعونون ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « بريفو » لماذا كان يكتب ، أجاب قائلاً : « لأكسب عيش » . وقد صدمتني هذه الجملة في ذلك العهد ؛ لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لا تزال تضطرب في رأسى مثل أسماك . على أنه - بعد - خطأ : إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه . ولكن الذى كنت أعده إسقاطاً رخيصاً منه كان في الحقيقة تعبيراً عن إرادة التفكير في صلاية ووضوح ، بل وعلى كرهه إذا دعت الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكية ، لم يريدوا أن يكونوا قديسين ولا حيوانات ، بل أناساً فحسب .

---

(١) Pierre Bost من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ - وصف في كتابه حالة الإخفاق النفسى التى أعقبت الحرب العالمية الأولى . ومن قصصه : « الفضيحة » ( ١٩٣٠ ) وهى قريبة من وجهتها الاجتماعية من قصة « التربية العاطفية » التى كتبها فلوير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال ، أو الإنفلاس » ( ١٩٢٨ ) يصور فيها نزعة الإنسانية الكريمة ، كما وصف سجناء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوانها : « عام في درج من الأدراج » .

(٢) André Chamson من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وعنى بتصوير الفلاحين وحياة الريف كما عاصرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » ( ١٩٢٧ ) و « جريمة العلول » ( ١٩٢٨ ) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لما مكانتها . بدأت القصة بتتهمهم بجريمة خطيرة ، و « سنة المهزومين » ( ١٩٣٤ ) يصور آثار الهزيمة في ألمانيا ، و « هر المجانبات » ( ١٩٤٤ ) فى شأن المتعاونين مع الألمان أثناء الحرب .

(٣) Claude Aveline من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته وطولونه . ويستغرق التفكير في سر الحياة والموت ، كما يتضح في « نزهة مصرية » ( ١٩٣٤ ) و « ملك أنت » ( ١٩٤٥ ) ومن قصصه كذلك : « السجين » ( ١٩٣٧ ) .

(٤) André Beucler فرنسى من الكتاب المعاصرين ، ولد في روسيا عام ١٨٩٨ ، ورأى روسيا بعد الثورة ، ووصفها في : « مناظر ملييحية ومدن روسية » ( ١٩٢٩ ) . ثم هو ولوح بوصف صغار الناس في المجتمع ، الذين يتوعون بمشه ، وفي يده زمام مصائرهم . ومن قصصه أيضاً : « مدخل الاضطراب » ( ١٩٢٥ ) و « المدينة المجهولة » ( ١٩٢٥ ) .

(٥) Jacques Copeau ( ١٨٧٩ - ١٩٤٩ ) من أشهر الممثلين الفرنسيين ، وقد كتب عن ذكرياته في حياته المسرحية .

وربما كانوا - منذ الرومانتيكية - هم أوائل الكتاب الذين لم يعدوا أنفسهم أرسطوياً الاستبلاكي . ولكن عمالاً في حجراتهم ، شأنهم شأن مجلدى الكتب وصانعى الملابس الغرمة . ولم يعدوا الأدب مهنة بغية الحصول على رخصة بيع بضائعهم لمن يئذل فيها أعلى ثمن ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يأخذوا مكانهم الجديد في مجتمع عامل ، دون تكبر أو استخذاء . فالمهنة تتعلم ، ثم ليس للممارسة حق احتقار عملائه . وبهذا بدءوا ، هم أيضاً ، في رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا على درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها وكانوا لذلك يثقون في الجهد أكثر من قوتهم في الإلهام . وربما أعوزتهم تلك الثقة الحقة في نجم سعدهم ، وذلك الكبرياء الباغي الأعمى ، مما هو من خواص عظماء الناس [٧] . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المثينة الهادفة التي كانت الجمهورية الثالثة تلقنها لموظفيها مستقبلاً . وهكذا صاروا كلهم تقريباً موظفين في الدولة ، فن آمناء في مجالس الشيوخ والنواب ، إلى مدرسين ، حفظة بالمناحف . ولكن بما أن أكثرهم نشأ في بيئات متواضعة ، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم في الدفاع عن التقاليد الرجوازية . ولم يتصرفوا قط في تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية ، وإنما رأوا فيها أداة ثمينة يصيرون بها رجالاً . ثم كان لهم في «الإن فورتنييه» أستاذ من أساتذة الفكر ، ييغض التاريخ ولأهم أقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هي في كل العصور ، كانوا يرون المجتمع في ثوبه الحالي . وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية . وسريعوا التأثير تجاه المظالم الاجتماعية ولكنهم - لتشبههم المفرط بفلسفة «ديكارت» - أبعد ما يكونوا من الاعتقاد في صراع الطبقات . لذلك كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهتهم - بوصفهم اناساً - ضد الأهواء ومزلات الهوى . وضد الأساطير ؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل استخداماً لا ضعف فيه . وقد أحبو صغار الناس من عيال باريس ، والصناع ، وصغار الرجوازيين ، والمستخدمين ، وأبناء السبيل ، ودفعتهم أحياناً غنايتهم بأن يقضوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية . ولكنهم - خلافاً لهذه الفئة المعرضة من الطبيعيين - لم يقبلوا قط أن تكون الجبرية الاجتماعية والنفسية هي لحمة العيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود ؛ وخلافاً للواقعية الاشتراكية ، لم يريدوا أن يروا في أبطالهم ضحايا يائسة للاضطهاد الاجتماعي ؛ بل أهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا - في كل حالة تناوّلوها - جانب الإرادة والصبر والجهد ، مفسرين النقص بأنها أخطاء ، والتجاح بأنه أستحقاق وقللاً عنوا بالمصائر الشادة ؛ ولكنهم أرادوا أن يظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى في الشدائد .

واليرة مات كثير منهم ، وصمت الآخرون ، أو هم يتنجون قليلا على قترات متباعدة . ويمكن أن يقال ، بعامة ، إن هؤلاء الكتاب الذين طار صيتهم متأقفاً في بداية إنتاجهم ، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى : « نادى من هم دون الثلاثين » - قد ظلوا كلهم تقريباً متخلفين في الطريق . من المؤكد أن جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضع في الحسبان . ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم . لم تكن تموزهم الموهبة ولا طول النفس ، وهم - من وجهة النظر تشغلنا الآن - يجب أن يعدوا رواداً : إذ أنهم كفوا عن عزلة الكبرياء التي كان عليها الكاتب ، وأحبوا جهودهم ولم يحاولوا تبرير الامتيازات المكتسبة ، ولم يتأملوا في الموت أو في المحال ؛ ولكنهم أرادوا أن يلتقوا قواعد الحياة ، ومن المؤكد أن المجهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للسيراليين . وعلى الرغم من ذلك ، إذا أراد المرء أن يضع اسماً للاتجاهات الأساسية للأدب بين الحريين ، عليه أن يفكر في السيرالية . فمن أين جاء إخفاقهم ؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم ، مهما يكن هذا مزعماً غريباً . ففي حوالى ١٩٠٠ وجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام الوعي بنفسها على أثر انتصارها في مسألة « دريفوس » . وهي طائفة جمهورية ، ضد رجال الدين ، وضد التعصب للجنس . ذات نزعة عقلية ، ثم هي فردية تقدمية . وهي معجبة بنظمها ، وتقبل تعديلها ، لأقلها . ولا تحفر طبقة العمال . ولكنها تشعر أنها جد قريبة منها ، حتى لينعما هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها . وتعيش عيشة المقل ، بل حياة العصر أحياناً ، ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ولا إلى صنوف العظمة المنيعة ، بقدر ما تتطلع إلى تحسين مجرى عيشها في أضيق الحدود . وعلى الأخص : تريد أن تعيش . والحياة عندها هي أن يختار المرء مهنته . ويمارسها عن ضمير ، بل عن شغف ، وأن يحتفظ في العمل بشئ من الاستقلال . وأن يراقب مراقبة فعالة ممثلي السياسيين ، وأن يعبر في حرية عن شئون الدولة . وأن ينشئ أولاده تنشئة كريمة . وهم ديمقراطيون في حذرهم من كل ارتقاء فجائى . وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا يأملون دائماً أن تنفض عليهم السعادة كأنها كارتة . وهم أقرب إلى التفكير في قهر أنفسهم منهم إلى التفكير في تغيير مجرى العالم . هذه الطبقة التي سميت تسمية موفقة « الطبقة المتوسطة » علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط في الاستزادة ، وأن أحسن الأشياء تقبض خيرها . وهي محبذة لمطالب العمال ، على أن تظل هذه المطالب في الميدان المهني البحث . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخي ، إذ ليس لها ماضٍ ولا تقاليد ، على خلاف حال البرجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل فسيح في المستقبل . خلافاً لطبقة العمال . وهم لا يعتقدون في الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد

حاسمة بها يتحقق معنى لأنواع الحرمان التي يقاسمونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها - وهي كلها منتمة لهذه الطبقة المتوسطة - مدى عشرين عاماً فيما كتبه « دور كيم » و« برانشقيج » و« ألان » ولكن دون نجاح . فقد كان هؤلاء الجامعيون - بطريق مباشر أو غير مباشر - أساتذة الكتاب الذين نتحدث عنهم . وقد شب هؤلاء الفتيان من البرجوازية الصغيرة ، وتعلموا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة ، و« هيثوا » في السربون أو في المدارس الكبيرة - لمهن البرجوازية الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقتهم حيناً بدءوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الضمير ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه . وقد أُلحوا - فيما كتبوا - على صنوف الجمال والمغامرة ، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد المهنة . ولم يتغوا بجنون الحب ، بل فضّلوا التضييق بالصدقة الزوجية ، وبالزواج ، ذلك المشروع المشترك وأسسوا نزعهم الإنسانية على المهنة والصدقة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . فهذه البرجوازية الصغيرة - التي كان لها من قبل حزبها السيامي : الراديكالي - الاشتراكي ، وشركة ضمانها المتبادلة المسماة : عصبة حقوق الإنسان ، وجماعتها السرية « الماسونية » ، وجريدتها اليومية : « العمل » Action - قد أصبحت ولها كتابها ، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الاسم الرمزي : « ماريان » . وكان شمسون « بو » و« بريفو » وأصدقائهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم . وخلقوا أدباً راديكالياً اشتراكياً . ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى للحرب . فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها . وعاشت ثلاثين عاماً على قوة سرعتها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن - بعد - حية إلا على حساب ماضيها . واليوم اختفت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحقق الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السياسة الراديكالية إلا أن تصير استملاء للمناسبات . ولكي تثبت بعض الوقت ، كانت تفترض السلام الاجتماعي والسلام الدولي . وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقوع حربين في خمسة وعشرين عاماً . إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الجذب أن يقاوم ، بل وفوق ذلك ، أصبحت العقلية الراديكالية هي الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا في الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يريدوا أن يعتقدوا في استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكدوا إمكان حياة المرأة حياة شريفة

متواضعة في المجتمع الرأسمالي ، ثم إن طبقتهم التي نشأوا منها - وصارت ، فيما بعد ، جمهورهم - حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فقبلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقي ، لهذا لم يكن هؤلاء الكتاب إحساس بالمأساة ، في عصر هو - بين كل العصور - عصر المأساة ، ولا إحساس بالموت ، حين كان الموت يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساس بالشر ، حين كانت تفضلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفاً . وبدافع من الأمانة ، اقتصروا على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمورين لا مجد فيها ، في حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة في الخير كما في الشر . وفي عشية نهضة شعرية - وكانت هذه النهضة حقاً ظاهرة أكثر منها حقيقة - مما الرضوح فيهم تلك المخادعة التي هي منبع من منابع الشعر . ثم إن خلقهم الذي كان يمكن أن يدعم المم في شئون الحياة اليومية ، والذي ربما شد أزرقهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تبدى غير كاف في الكوارث الكبيرة . في تلك العصور ، إما أن يتجه المرء وجهة أبيقورية أو رواقية - ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقين ولا أبيقوريين [٨] - وإما أن يطلب المرء الغوث من القوى اللامعقولة ، في حين اختاروا هم: ألا يروا أبعد من حدود عقلهم . وبذا اختلس التاريخ منهم جمهورهم كما اختلس من الحزب الراديكالي ناخبيه . وإخال أنهم سكتوا عن سام ، إذ لم يستطيعوا أن يوقفوا بين عقلهم وصنوف الجنون في أوروبا . وبما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يقولون لنا في المهنة ، فقد نفذ جهدهم .

بني ، إذن ، الجيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملئون سماءنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس - على طريقته - تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تتجمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغلها في اللامعقولة وأشدّها تناقضاً . وهذه الفكرة أسميتها : موضوعية ، لأنها تنتمي إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفسناها مع هواء زماننا . ومهما بلغت العناية التي بذلها كل منهم لتمييز عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويعدى بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير منعقدة . وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين عناية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التقدميين

وادعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى « التكرار »<sup>(١)</sup> عند كيركا جورد ، والآخرون في مستوى « اللحظة »<sup>(٢)</sup> ، أى التركيب الضال عن الأبدية وعن الحاضر في أصغر وحداته . غير أنه كان الضغط التاريخي يسحقنا في هذا العهد . كان أدب المعتدلين ، وحده ، يتم عن شئ من اللوق التاريخي وعن بعض إحساس تاريخي .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فإنهم لم ينظروا - فيما يخص نمو المجتمعات - إلا إلى تأثير الماضي في الحاضر . ونعلم أسباب رفضهم ماسوى ذلك . وهذه الأسباب اجتماعية : فقد كان السيريالون كتاباً غيبين ، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل . وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح وتهدف إلى التدهيم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار لنفسه موضوعات خالدة ، أو على الأقل ، غير معاصرة . ثم إن إختوتنا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهى التى ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد رأينا آنفاً أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المعتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الراديكاليون فلأنهم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فيها مبرراً بالأسباب ، وأما المعتدلون فلأن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم ، فقد كانت - بما فيها من إنكار منهجى للتغير - تبين ، أجلى تبيان ، قدم الفضائل البرجوازية ، وتجعلنا ، من خلف الصيحات العابثة الملغاة ، نلمح هذا النظام الثابت الغامض . وهذا الشعر الجامد الذى كانوا يتمنون أن يكشفوا عنه في أعمالهم . ويفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون<sup>(٣)</sup> المحدثون يكتبون ضد العصر وضد التغير ، وينشطون همة المثيرين والثوار ، يجعلهم يرون مشروعاتهم في الماضي ، حتى من قبل أن يبدأ فيها . وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم . وكانت في بادئ الأمر وسيلتنا الأولى للتعبير . وفى حوالى اللحظة التى بدأنا نكتب فيها . أخذ بعض طيحي الأفكار يحسبون « أنسب وقت » يمكن فى نهايته أن نصير حادثة من الحوادث موضوعاً

---

(١) التكرار عند كيركا جورد هو فقدان اللاتية ، والسر وفقاً لقلب عام متكرر ، مما يسلب الفرد الذاتية ، راجع : دراسات فى الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بعلوى .

(٢) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة عند كيركا جورد ، وهى الحياة الحسية التى تقوم فى اللحظة الحاضرة وحدها . انظر المرجع السابق .

(٣) Les Éléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء منهم « كزيتوفون » و « بارمنيدس » كانوا يحلون المطلق فى الوجود الواحد الأحد الأبدى غير المتحرك ، ويتكرونها الحركة .

لقصة . أئسيونه بخمسين سنة ؟ هذا كثير في نظرهم . لم يعد الناس يدركونه . وعشر سنين بكافية . إذ ليس المرء على بعد كاف لرؤية الحادثة كما هي . وهكذا يستميلوننا رويداً رويداً لكي نرى في الأدب مملكة الاعتبارات التي تحدث في غير عصرها .

وعلى أن هذه الفئات المتعادية عقدت ميثاقاً فيما بينها . فتقرب الراديكاليون من المعتدلين . إذ كانوا يطعمون - بعد - في أن يكونوا على وئام مع القارئ ، ليزودوه في أمانة . بحاجاته . ولاشك أن قراءهم كانوا يختلفون اختلافاً ملموساً ، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع ، من جانب لآخر . فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالي . ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السياسي . وإذا كانوا - وقت انضمام الحزب الراديكالي الاشتراكي إلى الجبهة الشعبية - قد اتفقوا معاً على التعاون في تحرير جريدة : « يوم الجمعة » . فإنهم - من ناحية أخرى - لم يعقدوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأدبي المتطرف . أى السرياليين . والمتطرفون على النقيض من ذلك . فعلى الرغم من دفاعهم عن هيئتهم . كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين . إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم . خلف الظواهر . لا يمكن التعبير عنه . وإنما يستطيع الإيحاء به فحسب ؛ وهو - في جوهره - التحقيق الخيالي لما لا يمكن تحقيقه . وهذا واضح ، بخاصة . حين يراد الشعر : فبينما الراديكاليون ينفونه من الأدب في أقوالهم . إذ المعتدلون يغمرون به قصصهم . وغالباً ما لحظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهى من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر . ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا وواردها عالم شعري ، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم المحتكرين للشعر البرجوازي . وفي نفس الوقت ، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفني وبين الشعر ، بوصفه عالم الهدم الغيبي الذى لا يدرك . وحين بدأنا نكتب . فُسر هذا الاتجاه - موضوعياً - بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه الخطأ في جوهر المفهوم القصصى . ولا يزال غير نادر بيننا اليوم أن يعيب بعض النقاد كتاباً ثرياً بأنه تعوزه الشاعرية .

وهذا الأدب ذو قضية . مادام هؤلاء المؤلفون جميعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ، على الرغم من أنهم يؤكدون توكيداً قاطعاً نقيض ذلك . فالمتطرفون والمعتدلون يعترفون صراحة . بأنهم يعضون الميتافيزيقية : ولكن كيف يسمى المرء هذه التصريحات المتكررة لهم . والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه . وأنه يستعصى على كل



تحديد نفسى أو اجتماعى فيما يتعلق بقدر كبير من كنهانه . أما الراديكاليون ، مع مناداتهم بأن الأدب لا تصنعه العواطف الطيبة ، كان همهم الوحيد خلقيا . وقد ظهر صدق كل ذلك في التفكير الموضوعى بذبذبات شديدة في تصور الأدب . فمن قائل بأنه عمل مجانى لا مقابل له - إلى قائل بأنه تعليم . وبأنه لا يوجد إلا بوجوده لنفسه وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه ، فهو المستحيل . ومالا يوصف في عام ماوراء اللغة - ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد : ونحاول إنارته بالكشف عن حاجاته وبإرضائها - ومن قائل إنه الرعب ، وقائل إنه الصناعة البلاغية . وأتى النقاد حينذاك ، وحاولوا - على سبيل التيسير - أن يوحدا هذه الإدراكات المتضادة ؛ فهناك رسالة أندريه جيد . ورسالة شمسون ، ورسالة برتون ، وهذا - طبعا - مالم يريدوا أن يقولوه . وإنما يحملهم : قد على أن يقولوه بالرغم منهم . ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة : ففى هذه المؤلفات الدقيقة الهدامة بنفسها لنفسها ، حيث ليست الكلمات إلا مرشداً حائراً يقف في منتصف الطريق - ويدع القارئ يسلك سبيله وحده . وحيث الحقيقة بعيدة جداً في عالم ماوراء اللغة ، فى صمت غير محدود ؛ يظل أهم فحوى لما هو الفحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف . وليس العمل الأدبى بجميل قط مالم يستعص نوعاً من الاستعصاء على المؤلف . فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه . وإذا استعصت أشخاصه الأدبية على رقابته . وفرضت عليه نزقها . وإذا احتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال . فحينئذ ينتج هو خير مؤلفاته . ولو قرأ « بوالو »<sup>(١)</sup> هذا القول لدعش كل الدهش . وهو قول مألوف فى الصحف اليومية لنقادنا . مثلاً يعرف المؤلف مايريد أن يقول أكثر مما يلزم . وهو موغل فى وضوحه . وتهاى عليه الكلمات فى سهولة مفرطة . ويفعل بقلمه مايريد ، فهو لا يسيطر عليه موضوعه . وما يدعو إلى الأسف أنهم متفقون جميعاً فى هذه النقطة . فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبى هو الشعر ، فهو ، إذن ، العالم الأسفى ؛ وفى انزلاق لا يمكن إدراكه ، يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه ، وهو نصيب الشيطان ؛ وعند السيرباليين طريقة الكتابة المعتد بها هى الطريقة الآلية . وحتى الراديكاليون يتبعون « ألان » فى إلحاحهم على أن العمل الأدبى

(١) Stoeleau (١٦٢٦ - ١٧١١) الشاعر والنقاد الكلاسيكى ، ومؤلف كتاب « فن الشعر » الذى سجل قواعد الكلاسيكيين وثبتها ، لا فى فرنسا فحسب ، بل فى أوروبا كلها . وسلمو النزعة البغلية لدى الكلاسيكيين . وانظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية من ٣٥٠ - ٣٥٤ .

لا يكمل أيد قبل أن يصير تصورا جاعياً ، فيحتوى - بما أضاف إليه أجيال القراء - على مايفوق كثيرا ماكان عليه في حين تأليفه . وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة - إذ توضح دور القارئ في تكوين<sup>(١)</sup> العمل الأدبي - كانت تساعد في ذلك العهد على زيادة الاضطراب . وموجز القول : كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعى التى أوحى بها هذه المتناقضات هى أن كل عمل أدبى جدير بالبقاء له سره . وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة : ولكن كلا ، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب ، فينعكس على العمل الفنى شئ الزن الأعلى ويتكسر فيه كما تنكسر أشعة الشمس في الأمواج . وبالاختصار : كانت البيئة الأدبية أفلاطونية ، منذ الشعر<sup>(٢)</sup> الخالص حتى الكتابة الآلية . في ذلك العصر الصوفى على غيره عقيدة ، أو بالأحرى : الصوفى عن سونية ، كان تيار أدبى كبير يحمل الكاتب على الاستسلام حيال عمله الأدبى ، كما كان تيار سياسى يخله على الاستسلام لحزبه . ويقال إنه فرا أنجيليكو<sup>(٣)</sup> كان يرسم جاثياً عن ركبته : وإذا كان هذا حقاً ، فكثير من الكتاب يشبهونه ، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه ، إذ يعتقدون أن يحسبهم أن يحشوا وهم يكتبون كى يجيدوا الكتابة .

عندما كنا لا نزال على مقاعد التلمذة في الليسيه أو في مدرجات السربون ، كان الظل الكثيف للعالم ماوراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الخالص ، وللمستحيل الخالص . وشعرنا طوراً بعد طور أننا غير قانعين ، وأنها مردة الاستهلاك . واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن ، ثم في بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقذ المرء شيئاً ، وأن الفن قائمة حساب واضح يائس لضباعتها وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة ، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاعتراف . فإذا تسلى امرؤ بقراءة كتبنا في عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها ندوب الجراح ، ولكن لايد أن يكون لديه فراغ من وقت يضعه في تلك القراءة ، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره في فن الكتابة حين يكتب ، فإن المجاعة تحيا على الإدراكات الأدبية للجيل السالف ، والنقاد الذين فهموها ، بعد عشرين عاماً ، جد سعداء باستخدامها معياراً للأعمال الأدبية المعاصرة .

(١) شرح المؤلف طويلاً دور القارئ في خلق العمل الأدبى وتحقيقه في الفصل التالى من هذا الكتاب .

(٢) دعاء الشعر الخالص يعنون بعناصر الشعر الخالصة ، وفي الواقع يكرر استعمالهم بأفلاطون . وقد شرحنا دعوتهم ، وبيننا غرضهم منها ، وتقديماها ، في كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية .

(٣) Giovanni, Fra Angelico أو رسام الملائكة ، رسام إيطالى ( ١٣٨٧ - ١٤٥٥ ) .

على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يعيش اليوم : لا عيشة اليهود . فشروح « جورج »<sup>(١)</sup> بانائى « للمستحيل لا تساوى أقل خاصة سيرالية . ونظريته فى الإنفاق صدى ضئيل للأبعاد الكبيرة السالفة ، والنزعة الأدبية المفرطة نتاج استعاضة ، ومحاكاة واعية سطحية للفلو الدادى »<sup>(٢)</sup> ، ولكن لم يعد لها قلب . إذ يشعر المرء فيها بالجهد وتعبال الوصول . فليس « أندريه »<sup>(٣)</sup> دوتل « ولا » ماريوس جرو « فى كفاية » ألان فورنييه « . وقد دخل كثير من قدماء السيراليين فى الحزب الشيوعى ، كهؤلاء السان - سيمونيين<sup>(٤)</sup> الذين كان يجدهم المرء - حوالى عام ١٨٨٠ - فى مجالس إدارة الصناعات الكبيرة . و « كوكو » و « مورياك » و « جرين »<sup>(٥)</sup> ليس لهم أكفأ ينازعونهم مكاتهم ، وكان لجيروودو كثير ممن

(١) Georges Bataille من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، وفى كتبه يدل على أن الفكرة تشبه الألب الجسمى ، وأنه يعانى مسائل الفكرة كما يعانى آلام الجسد . ولا يعنى فى الحقيقة بتدليل ولا بهاء مسيح علمى يقضى به الآخرين ، ولا بترجمة تجربته فى فكرة . وغايته أن تراءى تجربته من شأها ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية ، لأنها عاطفة لا توصف ، ومن شأن الفكر أن يهدمها . وينفر من كل نشاط سياسى أو خلقى أو جمالى ، ليحصر تجربته فيما يسميه تارة : « تجربة باطنة » ، وتارة : « العلمية المسيطرة » أو « النشوة » أو « اللحظة » . وحالاته المفضلة فى طريقته فى التأمل هى حالات الضحك والحب والسكر والأبعاد القطرية والتضحية : وكل حالات الاتصال بالآخرين التى يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة . ومن أقواله : « يدخل إلى أن العالم لا يشبه أى مخلوق منطوق على نفسه على حدة ، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حينما تضحك أو تحب » . ولهذا يدعى صوفياً فى نزعه ، ولكنه صوفى من غير عقيدة .

(٢) نسبة إلى النزعة الدادية أو مذهب « دادا » فى الأدب ، وهى حركة قصيرة نشأت على يد ترستان ترار Tristan Tzara الرومانى الأصل ، مع جماعة من صحبه فى زيورخ بسويسرا فى فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين ، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السيرالية ، وهى حركة متطرفة ، تلغى المنطق ، وتفضل التعبير القطرى من غير رقابة من الفكر . فهى مذهب هدام لابناء فيه ، وكان صدى مباشر للحرب .

(٣) André Dhôtel من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين . ومن قصصه : « شوارع فى الفجر » و « ذلك اليوم » و « خلود » .

(٤) نسبة إلى سان سيمون ( ١٧٧٥ - ١٧٥٥ ) ( ولكن حركته الفكرية استمرت بعد فى تلاميذه وتباعه والسان سيمونيه مذهب اشتراكى مؤسس على عقيدة دينية . وفيه لا يصح أن يعيش الفرد على حساب ما يربو : بل كل إنسان على حسب مقدرته ، ولكل مقدرته على حسب إنتاجها . وقد سبقوا زمينهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة ، ومنع الحرب . ويتون عقيدتهم على الأخوة والحب ، وكانوا يعيشون عيشة اشتراكية فى منزل لهم فى قلب باريس عام ١٨٢٩ . ويشير المؤلف إلى مخالفة بعضهم لمبادئهم بانضمامهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية .

(٥) Julien Green من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، وأصله أمريكى ، ولد فى باريس ، وعاش فى فرنسا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ فقد كان فى جامعة فرجينيا ، وفيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان فى الولايات المتحدة . وقصصه بالفرنسية ، وكتب مذكراته بالإنجليزية ، بعنوان : « مذكرات الأيام السعيدة » ، وصدرت عام ١٩٤٢ .

حاتمة ونافسه . ولكنهم كانوا جميعاً من المغموين . وأكثر الراديكاليين لزموا الصمت . ذلك أن النضوة قد وضحت ، لا بين المؤلف وجمهوره - مما هو مؤلف في تقاليد أدب القرن التاسع عشر - ولكن بين الأسطورة الأدبية والحقيقية التاريخية .

وعنه النضوة قد شعرنا بها حتى الشعور قبل أن ننشر كتبنا الأولى ، منذ عام ١٩٣٠ [٩] ، وحوالي ذلك العهد ذهل أكثر الفرنسيين حين اكتشفوا وجودهم التاريخي . وقيماً كانوا قد تعلموا في المدرسة أن الإنسان يغامر . فيكسب أو يخسر في صميم التاريخ العالمي ، ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة . وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً أن الموت هم الذين يعمل بهم أن يكونوا تاريخيين . وما يدعش له المرء أن كل صنوف الحياة السالفة تبرى دائماً على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ . وتخدع كل توقع . وتقلب كل مشروع . وتضيق ضوءاً جديداً على السنين السابقة . ثم مخاللة . واختلاس دائم . كأن الناس أصبحوا جميعاً مثل « شارل بوفاري »<sup>(١)</sup> حين اكتشف بعد موت امرأته الرسائل التي كانت تسلمها من عشاقها . فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قد انهارت فجأة .

وفي عصر الطائرة والكهرباء لم نكن نفكر أننا معرضون لهذه المفاجآت . ولم يكن يبدو لنا أننا مقبلون على عدم ، بل -- على النقيض من ذلك - كان لنا كبرياء الشعور الغامض بأننا عبرنا أمس آخر انقلاب تاريخي . وحتى حين كنا نقلق أحياناً من تسليح ألمانيا ، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل . وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسيج من الظروف الفردية الواضحة المعالم بالاكشافات العلمية والاصطلاحات الموقفة .

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت عينونا الأزمة العالمية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب أسبانيا . فبدأ لنا أن الأرض تتمد تحت أقدامنا ، وفجأة بدأ الاختلاس التاريخي الكبير بالنسبة لنا كذلك . فتكشف لنا - فجأة - أنه كان علينا أن نعد هذه السنين الأولى من السلام العالمي الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين ، ففي كل وعد كنا قد رجحنا به عابرين . كان علينا أن نرى فيه تهديداً ، وكل يوم كنا عشناه كان يكشف لنا عن وجهه الخلق : فقد استسلمنا له دون حذر ، فسار بنا في الطريق إلى حرب جديدة في سرعة

---

(١) شارل بوفاري بطل قصة « مدام بوفاري » الشهيرة لفلوبير . وهي مترجمة إلى اللغة العربية . ويشير المؤلف إلى أن شارل بوفاري مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته ، لأنه لم يطق انهار سعادته التي كان يقوّمها في الماضي ، فكانه كان يمشي على حساب ذلك الهم .

خفية - وصرامة خبيثة في مظاهر عدم الاكتراث . وكانت حياتنا الفردية - التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا ، وعلى فضائلنا ونقائصنا ، وعلى حفظنا من حسن وسئ' وعلى الإرادة الطيبة أو المدخولة من عدد محدود جداً من الناس - قد ظهر لنا - بعد - أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية وأن أخص ظروفها الفردية تنعكس فيها حالة العالم أجمع . وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف في « موقف » . فالتحليق الذي ولع به أسلافنا أصبح مستحيلاً . وكانت هناك مغامرة جماعية ترسم في المستقبل ، لتكون مغامرتنا نحن ، وهي التي ستسمح لنا - فيما بعد - بتأريخ جبلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال « أريل »<sup>(١)</sup> ومن طغاة على مثال « كاليان »<sup>(٢)</sup> . وكان شيء ما ينتظرنا في ظلام المستقبل ، شيء يمكن يوحي إلينا تحقيقه أنفسنا في إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدي بناء إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكن أمامنا في الكارثة التي ستكون أساؤنا رهينة بها . وقد ردنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : فقي كل ما كنا نلمس . وفي الهواء الذي كنا نتنفس ، وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب ، وفي الحب نفسه ، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أي مزيجاً مرأ غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها بنفسها ، مادامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت مختلصة أختلاساً لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نمتنع بها . ومادام كل حاضر نحياه في حاسة متوثة - كأنه المطلق - كان يدمغه موت مستمر . فكان يبدو لنا ذا

---

(١) Ariel Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير في مسرحيته « العاصفة » ، والأول روح من أرواح الجو ، يجره من سجنه « بروسيرو » المخلوع عن عرشه ظمناً ، فيؤدي له خدمات كثيرة ، و « كاليان » روح الشر الطاغى في المسرحية . و « أريل » و « كاليان » أيضاً شخصيتان أدبيتان في « المسرحيات الفلسفية » Drames Philosophiques للكاتب الفيلسوف « ارنست ريتان » . وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تعجيلها ، بل لتتخذ الشكل الدرامي في معالجة الفكرة وهي أربع درامات ، تعالج قضية هامة لدى المؤلف ، وهي حرية الفكر تجاه التاريخ . والشخصيتان السابقتان موجودتان في الدراما الأولى منها ، (وعنوانها : كاليان) ، صدرت عام ١٨٧٨ - وهي متأثرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير وفيها : « بروسيرو » دوق ميلانو يحكم متعمداً على العلم والثالية : ويساعده الملك الطائر ، الذي لا يرى « أريل » على حكم الشعب بالموسيقى والسحر . وفجأة نرى « كاليان » الوحش القاسي ، تمثل الجماهير الجاهلة ، تساعد الدماء فيخلق « بروسيرو » من فوق عرشه ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمه يشع الفنانين والفلاسفة ، يعني « بروسيرو » نفسه الذي يستمر في الحكم وبحوثه العلمية . ويعترف الشعب كله بالأمر الواقع ، في حين تختفي « أريل » في الجواهر ( وهنا ) « أريل » يمثل الحرية الفردية في وجه الطغيان ( وهذا المعنى لشخصية « أريل » قريب من معنى « أريل » عند شكسبير ( ملن ) ) كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين في السبعة ، والأولى أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما في شكسبير .

(٢) إشارة إلى الدم السويالي الذي سبق أن شرحه .

معنى في خارج نطاقه لدى عيون أخرى لم تكن رأت الحياة بعد . فهو في بعض نواحيه ماض سلفاً في نفس حالته الحاضرة . على أنه ماذا يهتما من أمر الهدم السيريالى الذى يدع كل شئ في مكانه . في حين أن ثم هدماً بالحديد والنار كان يهدد كل شئ ، حتى السيريالية ؟ والرسام السيريالى « ميرو » هو ، فيما أعتقد ، الذى اخترع رسماً يهدم نفسه<sup>(١)</sup> بنفسه . ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معاً . وما كان لنا أن نفكر كذلك في إطرء الفضائل المستطابة لدى البرجوازية ، فلكى نفكر في ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم تكن لنفكر - كما يفعل الراديكاليون - في تلقين الوسائل التي بها يغيا الإنسان في السلم حياة الرجل السرى . في حين كان أكبر همتنا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنساناً في الحرب . وقد كشف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض . فكانت حادثة ما في « شنجهاى » بمثابة جذة المقص في مصيرنا ، ولكنها كانت - في الوقت نفسه - تضعنا وضعاً جديداً في جماعة وطننا : فكان علينا - على الأثر - ألا نرى سوى أوهام في الرحلات التي قام بها سابقونا من إخواننا ، ففى اغتراباتهم الفخمة وفي حفاظتهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يعملون فرنسا معهم أينما ساروا ، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة مرشحاً ، فكانوا يتبعون قيمة الفرنك ، فكانوا مثله : أسر عليهم دخول أشيلية وبالرم ( في صقلية ) من دخول زيورخ وامستردام .

وأما نحن فحين كنا في سن التطواف في العالم . كانت قصص الرحلات الكبيرة قد قضى عليها اتجاهنا إلى الاستقلال الاقتصادى ، ثم لم تعد لنا همة للقيام بالأسفار ، فقد كانوا يتسلمون في كل مكان بالعملة على طابع الرأسمالية ، بدافع من جنوح خبيث إلى توحيد العالم ، ولو أننا رحلنا لوجدنا ، دون جهد ، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء : هى المدافع في كل مكان . وأمام المعركة التي كانت تهدد بلدنا ، فهمنا جميعاً - رحالة وغير رحالة - أننا لسنا مواطنين عالميين ، مادمتنا لم نكون نستطيع أو نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين . وارتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا في الخطر . وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذى كنا

---

(١) على طريقه السيرياليين في اتخاذ الرسم والأدب تجارب للتورة على مفاهيم الأشياء ، كما شرح المؤلف .

بمسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفاً من رجال من نوعنا يتوقعون مثلنا - الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى موضوع واحد - يلائم هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشغلة واحدة - هو موضوع حربهم وموتهم الذى كان علينا أن نكتب فيه وهكذا حين اندمجنا فى التاريخ فى عنف . لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخي .

ولكن أصالة وضعنا - فيما أعتقد - إنما مردها إلى الحرب والاحتلال . فلنبدأ - حين زجنا بنا فى عالم فى حالة من النوبان - قد أكرهنا أن نكتشف المطلق فى صميم النسبية نفسها . فقد كانت القاعدة التى لعب بمقتضاها أسلافنا هى إنقاذ العالم كله . لأن الأمل تفدية . ولأنه لا أحد شرير بإرادته ، ولأنه لا يمكن سير غور القلب الإنسانى . ولأن الفضل الإلهي قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن الأدب - فيما عدا الطرف اليسارى من السيريايين الذين لا يفعلون سوى خلط أوراق اللعب - كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية . ولم يعد المسيحيون يعتقدون فى الجحيم ، وكانت الخطيئة هى المكان الخائى من الله ، والحب الجسدى نوعاً من حب الله ضل طريقه . وبما أن الديمقراطية كانت متسامحة تجاه كل الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التى تهدف إلى تحطيمها عن عمد . فإن النزعة الإنسانية التى كانت تلقن فى مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها : فكانوا يتسامحون فى كل شئ حتى فى التعصب نفسه . وكان على المرء أن يتعرف حقائق خبيثة وراء أشد الأفكار حمقاً وأكثر العواطف إسفافاً . وعند فيلسوف هذا النظام : ليون برانشفيج <sup>(١)</sup> - وهو الذى أمضى حياته كلها فى تمثيل الأشياء وتوجيهها والتأليف بينها فى اتجاه واحد - أن الشر والخطأ ليسا سوى مظهر خادع ، وأنهما من ثمار التفرقة والتجديد والغائية التى تنعدم حين تتحطم الحواجز بين حدود النظم والجماعات . وتابع الراديكاليون فى هذا « أوجست كونت » ، فقالوا إن التقدم معناه نماء النظام . إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبعة الصائد فى الألفاظ المصورة ، ماعلى المرء سوى اكتشافها . وكانوا يمشون فى ذلك وقهم ، وفيه كان مراتهم الفكرى ، وبه كانوا يبررون كل شئ مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الاضطهاد والاستعمار

---

(١) Léon Brunschvicg (١٨٦٩ - ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفى فى فرنسا فى القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر والعلاقة الوثيقة بين التقدم العلمى والرياضى وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » ( ١٩١٣ ) و « تقدم الوعى فى الفلسفة الغربية » ( ١٩٢٧ ) و « العقل والدين » ( ١٩٣٩ ) .

الرؤساء ومصراع الضبقات والبؤس ؛ ولكن الديالكتية المادية كان من أثرها - وهذا ماوضحته في مكان آخر - العمل على تلاشي الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخي . ثم إن شيوعية ستالين لا تمزق إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع العذاب ، بل وموت الفرد نفسه ، لا جزء لها إذا هي عاوت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر ، وقع هذا المبدأ في أيدي بعض ذوى التزعات المائوية - من الفاشيين وفوضوى اليمين - فاستخدموه لتبرير حداثهم وحسدتهم وعدم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . ففي الواقعة السياسية كما في المثالية الفلسفية ، لم يأخذ الشر مأخذ الجدد .

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الجدد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا في زمن كان فيه التنكيل من وقائع الحياة اليومية . وهاهي ذى المذابح التي حدثت من الألمان في أماكن : « شاتوبريان » Chateaubriant و« أورادور »<sup>(١)</sup> وشارع : « دي سوسيه » و« تول » Tulle و« داشوا » و« أشسويتز » Auschwitz ، كلها قد دلتنا على أن الشر مظهراً . وأن المعرفة الكاملة لا تمحوه ، وأنه لا يتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة ، وأنه ليس أثراً لأهواء يمكن شفاؤها ، أو مخاوف يمكن التغلب عليها أو مخاوف يمكن التغلب عليها . أوزيغ موقوف يمكن التماس العنرفيه ، أو جهل تمكن الاستنارة منه . وأنه لا يمكن بحال دفعه ولا إصلاحه ، ولا رده إلى شيء آخر ، ولا مطابقتها بالتزعة الإنسانية المثالية ، كهذا الظل الذي كتب عنه « لايستر » أنه ضروري لضوء النهار . قاله ريتان « يوماً : الشيطان تقي خالص . ومعنى خلوصه أنه لا شوب فيه ولا رحمة . وقد تعلمنا معرفة هذا الخلوص المرعب الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر . فقد كان يهر بظهوره في العلاقة الوثيقة التي تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته ، لأن التنكيل - قبل كل شيء - مشروع خزي . ومهما تكن ضروب هذا التنكيل ، فإن الضحية الذي يسامه هو الذي يفصل أخيراً في تحديد اللحظة التي تصبح فيها غير محتملة والتي عليه فيها أن يتكلم . والسخرية الكبرى في أمر التعذيب هي أن الذي يسامه - حين يقع في الفخ فيعترف - يستخدم إرادته ، بوصفه إنساناً . في جحود أنه إنسان ، ويكون بذلك شريكاً في الإثم الجلاديه . ويتردى بمحض عمله في هوة الضعة .

---

(١) Oradour-sur-Glane هذه المدينة وقعت مذبحة من أقطع المذابح التي ارتكبتها الألمان ضد شعب فرنسا في ١٠ من يونيو عام ١٩٤٤ .



وهذا ما يعرفه الجلاد . فهو يرقب هذا الخور . لا لكي يستنتج منه ما يرغب في الحصول عليه من معلومات فحسب . ولكن لأن فيه دليلاً آخر له على أنه على صواب في استحداثه التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياسة . وهكذا يحاول نحو الإنسانية في جاره . بل ويحاول - نتيجة لذلك - أن يحو الإنسان في نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق - المتعذب المتعصب عرقاً الملطخ بالأدران ، والذي يستمتع العفو ؛ ويستسلم في رضا الإغساء ، وفي حشيرة كشهيق النساء . فيعطى كل شيء ، ويوغل في خياناته في غير الاحتدام ، لأن شعوره بما يفعل من شر بمثابة حجر في عنقه يختذه دائماً إلى الأسفل . يعرف أنه على صورته ، وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة . فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة ، فليس له من ملاذ سوى توكيد عقيدته العمياء في نظام حديدى يحتوى - مثل - الصلابة - على أدناس ضعفاً ، وبالاختصار : ملاذ هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتأتى لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلائنه أرض - رمزياً - حقدته على الإنسانية كلها في ضحية واحدة . وأما الثانى فلائنه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعانى حقدته على نفسه إلا بتقده على الآخرين معه . وربما لقي الجلاد حقه شقاً فيما بعد ؛ أما الضحية - إذا نجى من القتل - فربما يستطيع أن يسترد مكانته : ولكن من يظل هذا القداس الذى اشتركت فيه حربتان في هدم ما هو إنسانى ! كنا نعرف أنهم كانوا يمتثلون<sup>(١)</sup> بذلك القداس بعض الوقت في كل مكان في باريس . حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء . وممننا الشوارع كلها تصيح ، وفهمنا أن الشر - الذى هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة - مطلق كالخير . وربما يأتى يوم يطل عصر سعيد على الماضى فىرى في هذه الأنواع من التعذيب والعار طريقاً من الطرق التى أدت إلى توفير السلام له . ولكننا لم نكن . في جانب التاريخ الذى انتهى ؛ ولكننا - كما قلت آنفاً - كنا قد وضعنا في موقف ، بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نحيهاها وكأنها شيء لا يمكن التخلص منه . فاستخلصنا من ذلك . على الرغم منا . هذه النتيجة التى تبدو مؤلمة للنفوس الجميلة : وهى أن الشر لا يمكن أن ينتجى نفسه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يروا الحصول عليه منهم من

---

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى ، مما يمكن أن يكون مثار أزمة من أزمات الضمير عند من يقوم بتل هذا التعذيب . وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع ، ويصفها المؤلف في مسرحيته الأخيرة : « سجناء أوتونا » . وقد كتبنا في ذلك مقالة في مجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦١ .

سر ، على الرعم من أنهم ضربوا وأحرقوا . وفقت أعينهم ، ورضت عظامهم . فحطموا بذلك دائرة الشر ، وأكدوا - من جديد - ما هو إنساني بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد فعلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً ، وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد في الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد . وقد تأمر كل شيء على تثبيط همتهم : فكلم من الإمارات حولهم ، وهذه الوجوه المظلة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تضافر كل شيء على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحلم به جماعة من الصراصير والجعران ، وأنهم سيفقون من نومهم هوام<sup>(١)</sup> مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره في جسمهم الممثل بها ، وفي أفكارهم المطاردة التي كانت تخونهم سلفاً ، على أساس من لاشئ ومن أجل لاشئ ، في المطلق الذي لا مقابل له : لأن في الباطن الإنساني وحده يستطيع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجعة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله في بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان في صميم العالم شيء أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم تولد الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذا كنا نعلم أن في كل لحظة من نهار ، وفي الأركان الأربعة من باريس ، كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد مائة مرة . واستغرقنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن يمضي أسبوع لا يسائل كل منا نفسه : « إذا عذبت لماذا أفعل ؟ »

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا - بالضرورة - إلى حدود أنفسنا وحدود ما هو إنساني . وكنا ترجع بين البلد الذي لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها ، والصحراء القحلة حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها . وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا في العالم - الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بنوا المنازل التي كنا نسكنها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظمائهم - كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم في مواطن اعتدال ، فكانت خطاياهم لا تجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها دونهم من هم أكبر منهم إثماً ، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها فوقهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يصرون ناساً ، كما يترأى من أمثلهم نفسها التي كانوا يعملون بها ، وقد تعلمناها عنهم ، كما في قولهم : « يجد الأحق دائماً آخر أكثر منه حمقاً يعجب به » و « المرء دائماً في حاجة إلى

(١) يصور المؤلف هذه الأفكار كلها في مسرحيته المشار إليها في الماش السابق .

أصغر منه ، كما كانت طريقته في التأسي في الكروب - تتمثلهم في كل حال لمن هو أسوأ منهم - تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها . ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ، وكانوا يموتون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسبوا غور حالتهم ، ولهذا أولاهم كتابهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبعياً أن نكون ناساً على حين خيرة أصدقائنا ، إذا كانوا قد أخذهم العدو . لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعة والبطولة ، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لاشئ وراءهما . فأما الجبناء والخنوة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفي الحال الأخيرة التي كانت غالبية عليهم ، لم يعودوا يشعرون بالإنسانية بيئة غير محدودة . بل شعلة ضئيلة فيهم ، وهم الراعون لها وحدهم ، وتمثل كلها في الصمت الذي يعارضون به جلاذيتهم ، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القطبي من الوحشية والجهل . بل إنهم لم يعودوا يبصرون في ذلك الليل ، ولكنهم يحسون به - تخميناً - بما يحسون من برد الثلوج الذي يتقد فيهم .

وكان لدى آبائنا شهود وقُتلوا . ولكن لم يعد هناك شئ . من هذا . لدى هؤلاء الرجال في النكال . وهـ سانتيزوبيري<sup>(١)</sup> هو الذي قال في أثناء بعثة خطيرة : أنا وحدي . شاهدي الخاص . وهكذا هم : فالقلق ومرارة الإهمال وعرق الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع - بعد - أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه ، وحينذاك يتجرع الكأس حتى الغمالة . أى يعاني حالته الإنسانية حتى آخر رمق . نعم ، هيهات أن نكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ، ولكنه كان يراودنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا في ذهول ؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة . فقد انعكس هذا الدهول فيما كتبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذي مواقف متطرفة . ولا أزعم . بحال . أننا في هذا أرفع قدراً من كبار أقراننا . بل الأمر على نقيض ذلك . فقد كتب « بولك ميشيل » - الذي كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمناً غالياً - في مجلة « العصور الحديثة » . يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمه في صغار الأحداث . . ولست أنا الذي يفصل فيما إذا كان على صواب ، ولا فيما إذا كان خيراً للمرء أن يكون

---

(١) Saint-Exupéry (١٩٠٠ - ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار طياراً ، واشترك في الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا ، وقد كتب قصصاً كثيرة عد بها من كبار الكتاب الفرنسيين الحديثين ، وهي نشيد يطولته الإنسان وتحكمه في الكون ، وتبرز فيها بين الأفكار الفلسفية وتصوير المغامرات الإنسانية .

جانسنينا (جبريا) أو يسوعيا (من دعاة حرية الإرادة) . وبالأحرى : أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منها . وأن الإنسان لا يمكن أن يكون جانسنياً ويسوعياً في وقت معاً . فنحن . إذن . جانسنيون ، لأن العصر صنعنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أنفسنا . فإني أقول إننا جميعاً كتاب ميثافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سيرفضون هذه التسمية . أولاً يقبلونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الميتافيزيقية ليست جدالاً جديداً في مبادئ تجريدية تستعصى على التجربة . بل هي مجهود حي للإحاطة بالباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف ألجأتنا إلى اكتشاف الضغط التاريخي كما اكتشف « تورنتلي » الضغط الجوي . وزمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق المحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (ولست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) . وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينا ، وهو ماأسميه - عاجزاً عن تسمية أفضل - بأدب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست المسألة لدينا هي الهروب في الأيدي ، ولا التخلي تجاه مايسميه السيد زاسلافسكي « M. Zaslavsky » - الذي يصعب نقل كلامه - فيما كتبه في جريدة البرافدا : « التقدم التاريخي » . فهذه المسائل - التي يضعها لنا عصرنا والتي ستظل دائماً مسائلنا - من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف ممكن بين شعورنا الوحيد - الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر - وبين نسينتنا ، أعني تأليفاً بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أي نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وماعلاقة الأخلاق السياسية ؟ وكيف نتحمل التبعة ، لافي مقاصدنا العميقة فحسب ، وفي النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟ وفي حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريبياً بالتأمل الفلسفي . ولكننا - نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل . أي ندعم أفكارنا بهذه التجارب الخالية العينية التي تسمى : القصص - كنا ، في البدء ، نتصرف في القواعد الفنية التي حلتها آنفاً <sup>(١)</sup> ، والتي هي في غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد التعارض . وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها ، وبخاصة ، كي تحكي بها حوادث حياة فردية في صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمح بالتسجيل

والوصف والشرح للأعراقات والاتجاهات وأنواع النظام والتحليل البطيء لنظام خاص وسنذ عالم ساكن ؛ في حين كنا - منذ عام ١٩٤٠ - في وسط إعصار . إذا أردنا أن نتخذ فيه وجهةً وجدنا أنفسنا فجأة في صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من ذلك . كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلي الذي يحتويها ، في حين أن هذه النظم جميعاً في حركة ، وتتوقف حركاتها بعضها على بعض .

في عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف في نقطة الكون المطلق ، يمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها حركات شخصياته ولكن - بما أننا كنا مبحرين<sup>(١)</sup> على سفينة نظام في أوسع تطور ، لم تكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ ففي حين كان أسلافنا يحسبون أنفسهم قائمين في خارج التاريخ ، وأنهم ارتفعوا ، بخففة من جثاتهم . فوق قم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث في الحقيقة ، غاصت بنا الظروف في عصرنا ، فكيف كان يمكننا . إذن ، رؤية العصر في عمومها ، مادماً كنا في داخله ؟ ومادماً قد وضعنا في موقف ، فالقصص التي كان يمكننا أن نفكر في كتابتها هي قصص المواقف ، بدون رواة فيها ، ومن غير شهود يعملون كل شيء . وموجز القول : كان علينا - إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه - أن ننقل بقواعد الفن القصصي من آية نيوتن<sup>٢</sup> إلى النسبية العامة ؛ وأن نجعل كتبنا أهلة بأنواع من الوعي نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما نتجاوب معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحدث أو في ذات نفسه ؛ وأن نقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل واحد منها ، فلا تستطيع أبداً أن تفصل أنت - من داخلها - فيما إذا كانت تغيرات مصارها صادرة عن مجهوداتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ، وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع ومواضع غير كاملة ، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحين إليه بالشعور بأن آراءه - في عقدة القصة وشخصياتها - ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبدون أن نقوده إلى التيقن بشعورنا ، ولا ندعه يفعل .

---

(١) الفهم معنى هذه الصورة انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رمان باسكال ، وتلميذاً عليه .

ولكن من وجهة أخرى ، كما قد وضحت - كان شعورنا بالتاريخ يصحح من وضعنا . إذ كنا يوماً بيوم ذلك المطلق الذى كان يبدو - أولاً - أن التاريخ قد انتزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح ، ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذى وقع ، فإنها قد اكتسبت - فى هذه القطيعة ومغامرات الحاضر وربيبته - كثافتها التى لا سبيل إلى ردها إلى شئ آخر . ولم نكن نجهل أن عصرنا سيأتى يستطيع فيه المؤرخون أن يجعلوا فى كل ناحية من تلك الفترة التى كنا نحياها محمولين دقيقة دقيقة ، فيوضحون ماضيها بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون فى قيمة مشروعاتنا بتأنيدها ، وفى صدقنا فى نيائنا بنجاحها ، ولكن امتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخفى سوانا ، فكان علينا أن نتخذ أنفسنا أو نهلك متخبطين فى هذا الزمن الذى لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص ، وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية فى وجه مالا يستطيع فهمه ولا الدفاع عنه ، وأن نراهن ، ونلجأ إلى التخمين دون برهان ، وأن نشعر فى أعمالنا فى حيرة ، وأن نأثر على غير أمل . وقد يستطيع شرح عصرنا ، ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن يستطيع انتزاع هذا المذاق المر الذى جررنا إياه وحدنا ، وسيختفى هذا المذاق باختفتنا .

وكانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكى الحوادث فى الماضى ، وكان التتابع الزمنى لأحداثها تترأى من ورائه العلاقات المنطقية والصلوات العالمية ، والحقائق الخالدة فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ، وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعترم ، بعد قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا أملنا الفكر فيها نكتب مستقبلاً اقتنعنا أن أى فن لا يمكن أن يكون فتناً مالم يره إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها واستحالة التنبؤ بها ، ومالم يرد إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتوعدة الجليظة ، وإلى الإنسان صبره الطويل . ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسمى من عالم ميت ، بل كنا نتمنى أن نأخذ بنحننا : فلنكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ فيه القارئ ، ليرى به من شعور أى شعور ، كما يرمى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليلظل شاكراً فى شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً ، مغموراً بخاضهم ، وينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بأدراكهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية مألوف طلوع ، وليشعر أخيراً أن كل مرئى من أمزجتهم وكل حركة فى فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها - فى زمانها ومكانها - فى صميم التاريخ ، وأنها - على الرغم من اختلاص المستقبل للحاضر اختلاصاً

دائماً -- انخدار لا ملاذ منه نحو الشر ، أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه . وهذا ما يشرح عندنا النجاح الذى أوليناه مؤلفات « كافكا »<sup>(١)</sup> . وكتاب القصة الأمريكيين .

أما « كافكا » فقد قيل عنه كل شئ : فقيل أنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوروبا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع . وعالم الفيض الروحي حين يعوز الفيض . كل هذا حق . وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذى لمستناه بوجه خاص ، هو أنه - فى هذه الدعوة المرفوعة دائماً ، والتي تنتهى فجأة نهاية سيئة . والتي قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفى الجهود العائبة للشميين لمعرفة مسائل الاتهام ؛ وفى الدفاع المدعم فى تجلد والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام ؛ وفى هذا الحاضر الذى يغيث الأشخاص فى ماثرة على حين مفاتيحه فى مكان آخر - فى هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ وكنا بعيدين من « فلوير » ومن مورياك ؛ إذ كان فيما كتب كافكا - على الأقل - طريقة جديدة لتقديم مصائر مخلوقة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عشت فى دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شئ آخر ، ولحمل القراء على الإحساس - وراء هذه المظاهر - بحقيقة أخرى لانعاطها أبداً . ولا نحكي « كافكا » . ولا نتجه من جديد ، ولكن كان علينا أن نحتاج من كنهه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن ننشد طلبتنا فى مكان آخر . أما الأمر يكون فليست قسوتهم ولا تشاؤهم هما اللذان أثرا فى نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غمرتهم الأحداث ، تائبين فى قارة مفرطة فى سعتها كما كنا تائبين فى التاريخ ، ويحاولون ، بدون تقاليد ، وبالوسائل المسورة ، عن ذهولهم وقطعتهم بين أحداث تستعصى على الفهم . وليس نجاح « فولكنر »<sup>(٢)</sup> « وهمنجواى »<sup>(٣)</sup> و « دوس »<sup>(٤)</sup> ، « باسوس » ، أثراً للولوع بكل جديد ، أو على الأقل لم يكن

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية ، يمر فى قصصه عن جانب الحق فى الوجود الإنسانى .

(٢) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكيين للمعاصرين ، ولد عام ١٨٩٧ ، ونال جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

(٣) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكى ، ترجمت قصته : « لمن تدق الأجراس » إلى اللغة العربية ، جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

(٤) Doso Passos كاتب قصص واقعية أمريكى ، ولد عام ١٨٩٦ .

كذلك ابتداء . ولكنه كان رد فعل مباشر دفاعى من جانب أدب أحسن بأنه مهدد ، لأن قواعده الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخى ، فلقح نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملئ وظيفته فى مظانها الجديدة . وهكذا . فى نفس اللحظة التى كنا فيها نواجه الجمهور ، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا ، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية . فكانوا يقدمون بنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة ، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية - بتسويتها - ابتداء . بين كل أنواع الذاتية [١١] - قد ردت إلى الحادثة الحية كل قيمتها . وهدتنا فى الأدب عن طريق الذاتية المطلقة ، الواقعية التوكيدية ، وكان أسلافنا يفكرون فى تبرير مشروعهم الجنونى فى الحكاية تبريراً ظاهراً على الأقل ، بتذكيرنا دائماً فى قصصهم - صراحة أو إضماراً - بوجود مؤلف ؛ وأما نحن فكاننا نتمنى أن نقوم كتبنا فى الهواء وحدها . وأن الكلمات - بدلا من أن تنجس إلى الخلف نحو الذى خطها ، منسية معزولة غير ملحوظة - تكون مثل مراكب الانزلاق على الثلج ، تجنح بالقراء وسط عالم لاشهود فيه ، وموجز القول : نتمنى أن يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث ، لأعلى أنها - أولاً - من وكنا نريد أن نطرد الصدفة من قصصنا ، كما طردناها من عالمتنا . ولم نعد ، فيما اعتقد نحدد الجبال بالشكل ، بل ولا بالمادة ، بل بكثافة الوجود [١٢] .

قد بينت أن الأدب الذى يهتم بسرد حوادث الماضى يفسر عند مؤلفيه باتخاذ وضع للاشراف من الأعلى على الجماعة فى جملتها ، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يختارون أن يكتبوا قصصهم فى جانب التاريخ الذى وقع ، يدأبون فى إنكار أجسادهم وإحساسهم التاريخى ، وفى إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة . وهذه الوثبة فى الأبدية أثر مباشر للقطيعة التى يبتتها بين الكاتب وجمهوره . وعلى العكس من ذلك ، يفهم المرء ، دون جهد ، أن قرارنا فى توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوب بالجهد لأجل تسجيل هذا التوافق بين المؤلف والقارئ ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون المعتدلون . حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى ، فهو فوق أقرانه ، يتمتع بأصواء لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المزدول ، يدب كلفواوم دونه ؛ ولكنه إذا توصل إلى التفكير فى أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود فى أى مكان لشعور ذى امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبلى طبق ؛ وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبوناً فى عصره أن يستديره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين يتجاوزوه إلى المستقبل الأقرب ؛ حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ومع الجميع ، لأن المسألة التى يبحث عن



حلها بوسائله الخاصة هي مسألة الجميع . على أن من اشتبكوا منا في المشورات السرية في الحرب كانوا يتوجهون في مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم تكن مهينين لأمر . ولم تظهر فيه على جانب كبير من البراعة ، فلم ينتج أدب المقاومة شيئاً ذابال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمي عني .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بعامة لا نمارس سوى التفكير السلبي الخالص في سلبيته . ففي مواجهة اضطهاد سافر يصوغ ، يوماً بيوم ، أساطير يدعم بها نفسه كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتدبير حكومي . أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية ، وعندما كان يحدث لنا أن نمدح شخصاً نقي أو رمى بالرصاص ، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كي نقول : كلا

وكان علينا أن نوقف العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساء وصباحاً ، فيما يخص أوروبا ، والجنس ، واليهودي ، والحرب الصليبية ضد البلشفية ، لأن تلك العقلية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إرباً . وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متأقنين عن جدارة . ولكن بما أننا - خلافاً لديبرو وفولثير - لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا في القصص الأدبية ، ولولتجليلهم بالعار من اضطهادهم ، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما<sup>(١)</sup> ، لذلك لم يتوافر لنا الوهم الذي نما لدى الكاتين السابقين وأمثالهما ، وهو الحرب من حالتنا - بوصفنا مضطهدين - بممارسة مهنتنا في الكتابة ، بل على النقيض من ذلك ، كنا في صميم الاضطهاد نقدم للجماعة المضطهدة - التي نحن جزء منها - صور غضبها ومالها . ولو كنا أوفر حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهب وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكننا قد استطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاة للإفراط في إطرائنا لأنفسنا : فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضائها على حسب منهم ، ومن كانوا يعملون منا في حركة المقاومة في حدود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهلو أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة - في حدود تخصصهم - بعمل هو أهم كثيراً من عملهم .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك - الذي كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية - استهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألماني ، لخطر التحول إلى

---

(١) لأن المضطهدين ( بكسر الهاء ) هنا هم المخطون .

سلبه مبضة . وإكمال القطيعة . مرة أخرى . بين الكاتب وجمهوره . وكنال في حركة المقاومة [ قد نجدنا كل أشكال المدم : من الحرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب في إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية . لأننا كنا في حرب . وقد انتهت الحرب ؛ فلو ظلنا على تلك الحال . لصرنا من فئة السيرباليين والفئات الأخرى التي جعلت من الفن شكلاً دائماً أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جميلاً استدعاء الطرفان كي يغمر فرنسا الظافرة الشعبي التي كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوروبا . وقد أتى الطوفان ، فماذا بقي للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير الميتافيزيقي فيما بعد الحرب الأخرى في طرب . وفي انفجار الانطلاق الذي يعقب الضغط ؛ ولكن اليوم تهددنا الحرب والمجاعة والدكتاتورية ، فإزلنا مغمورين بالضغط وعام ١٩١٨ هو العيد ، فكان يستطيع إطلاق نيران الطرب احتفالاً بعشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فإن النيران تنطفئ من نفسها . أو تأتي أن تشمل ، فزمن الأعياد غير قريب الإياب . في هذا العصر البقرات العجاف . يأتي الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموهل في الزوال . وفي مجتمع الاضطهاد الموفور الثراء ، قد يستطيع حسابان الفن ترفاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامة المدينة . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة ، فقد جعلت منه السوداء ظاهرة تحمل اجتماعي ، كفقد الطابع الذي كان له من أنه « استهلاك ملحوظ الشأن » ، وكان هذا الطابع مبعث نصف ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختل بنفسه . فلا يكون في القمة من درجات السلم الاجتماعي ، بل على هامش المجتمع ، فيسقط فن الاستهلاك المحض في الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على ملذات متينة ، كملاذات الطهي والملبس ، وإذا زود بشئ ، فإنما يزود - في أضيق الحدود - فئة قليلة من المتميزين بأنواع الحرب الخلوي ، ويمتج خرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين اهتمت أوروبا كلها أولاً بالتمعير ، وحين حرمت الأمم نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب ( وهو الذي يسائر كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة ، فيبحث عن سلامة نفسه في كل حالة ) بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتابة ليست الحياة ، كما أنها ليست انتزاع المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل - في عالم من الاستقرار - الماهيات الأفلاطونية ونماذج الجمال ، وليست هي ترك المرء نفسه يتمزق - كأنما اخترمته السيوف - بكلمات مجهولة غير مفهومة آتية من الخلف ؛ وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مراناً وعملاً مدعماً ، وضميراً مهنيّاً . مع الشعور بالتبعات . وهذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فنذ مائة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لفنه في نوع من البراءة ، فيما

وراء « الخير » و « الشر » ويمكن أن يقال ، في حيز ما قبل المعصية . وإنما المجتمع هو الذي قد وضع على عاتقنا - حديثاً - ماعليتنا من تكاليف وواجبات . وعليتنا أن نمتدح أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جداً ، لأنه حكم لإعدام على من تعاون منا مع العدو ، في حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحراراً . ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسي كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد في ذلك مدعاة عار كبير . حقاً ، بسبب أننا محض مستهلكين ، يبدو المجتمع غير رحيم بنا . والمؤلف حين يقتل رمياً بالرصاص يبيع الأمة ، لأنه ليس سوى فم من الأفواه المتطلبة للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل منتج أعظم كثيراً من حاجاتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل . بل هو - على نقيض ذلك - باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، وللرقابة والاضطهاد . ولكن عليتنا أن نغتنق ، لأن مهنتنا تفرق ببعض الأخطار . حيناً نكتب في الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وجسيمة بالنسبة لصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعروني من ذلك خجل ، وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش في القول . عندما يمكن أن تكون الحياة ثمناً لكل كلمة تقال ، يجب الاقتصاد في القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالألغام ، ويمضي المرء سريعاً إلى ما هو ادعى إلى العجلة ، ويختصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة في أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتنا قيمة جديدة ولكن أمنتنا - بعد أن أخذنا نصريحاً بأسانئنا فيما نكتب - أن تتحمل المخاطر على مسؤوليتنا ، على أن من يخفى اسمه يتعرض دائماً لخطر أعظم .

في مجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى ، من الواضح أن يظل العمل الأدبي فيه بلا مقابل ، وحتى لو أفاض الكاتب في شرح ما كلفه العمل الأدبي من جهد ، وحتى لو أبان ، بحق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه في ذاته ، يحتاج إلى استخدام نفس القوى التي يحتاج إليها في عمله الطبيب والمهندس ، فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون متاعاً من الأمتعة . وبجانية العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها ، بل فيها كبرياؤنا ، إذ نعلم أنها صورة الحرية . فالعمل الفني بلا مقابل . لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتمثل للناظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته ، ولا يحرص على أن يكونه ، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج ، أي يعكس على المنتج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل « هيزيودوس »<sup>(١)</sup> فيما مضى . ولا نريد بذلك أن نمتدح

(١) شاعر إغريقي من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقية ، والمشهور أنه ألف كتاب « الأعمال والأيام » ، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوب ملحمي يؤكد فيه أنه لا حاجة للإنسان إلا بالعمل ، في حياة حافلة بالنشاط والعقل .  
وما الأوب م - ٧

من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذى موضوعه العمل ، والذى كان « بطرس هزيب »<sup>(١)</sup> أشأم ممثليه وأكثرهم مجلبة للسأم . ولكن بما أن هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر فى وقت معاً ، فى نفس الوقت الذى يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعمالهم ، عليه أن يخلو لهم المبادئ والغايات والمقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجى . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ، فالبناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة المزعمية المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب من الوعى بنفسها مما هى عليه فى هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستلزمة أعمق مما هى فيه . ولم يكشف العمل قط عن قوته الإنتاجية بأقوى مما يكشف فى هذا العصر ، على حين لم تكن قط منتجاته ودلائله قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس . ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهمه فى هذا العصر . فى حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر فى هذا العصر . فدورنا . إذن مرسوم : فالأدب بوصفه سلبية ، عليه أن يمارى فى استلاب العمل ، وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالقي ، ويصحبه فى جهده الذى يبذله فى سبيل تجاوز استلابه الخالى نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هى الملكية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك اقتصر على دراسة العلاقات التى توحد بين الوجود والملكية ، فلاحساس مائل فيه على أنه متعة ، وهذا - فلسفياً - خطأ ، والذى يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيراً لمن وجوده أقوى . فن كتاب « عبادة النفس »<sup>(٢)</sup> إلى كتاب « تملك العالم »<sup>(٣)</sup> وما بينهما من كتاب الأغذية الأرضية<sup>(٤)</sup> و « يوميات برنابوت »<sup>(٥)</sup> ، فى كل

(١) Pierre Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين ، ولد عام ١٨٧٦ ، بدأ حياته عاملاً فى مصنع حلوى ، ثم من عمال السكك الحديدية . ويصف فى قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة لمختلف المواد من بدء المادة الفل من نضج تنجاً صناعياً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرجال » ( ١٩٠٨ ) و « السكك الحديدية » ( ١٩١٢ ) و « المهج » ( ١٩٣١ ) وفى القصة الأخيرة يتحدث عن بدء حياته هو فى المهنة التى احترفها .

(٢) Culte du Moi من قصص موريس باريس التى ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجئت القصة الفرنسية مع مسائل الحياة الباطنة ، وأكدت ضرورة الفصل فى أمر الأخلاق . وفى الأصل : La Culture du Moi ، ونعته خطأ مطبعياً .

(٣) La Possession du Monde من بين رسائل « جورج دوهمال » فى مسائل المدنية الحديثة ، صدر عام ١٩١٩ ، ونظيره : « أحاديث فى الضوضاء » ( ١٩١٩ ) و « أحاديث فى التفكير الأوروبى » ( ١٩٢٨ ) و « مناظر من الحياة القليلة » ( ١٩٣٠ ) .

(٤) Nouritures Terrestres انظر هامتن ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأندريه جيد كتاب الأغذية الأرضية ( ١٩٢٧ ) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » ( ١٩٤٥ ) .

(٥) Barnabouth الشخصية الأدمية التى خلقها « فاليرى لاروى » فى قصصه ، وهو « ألسون بارنابوت » ، -

هذه الكتب ، الوجود هو التملك . والعمل الفني يتولده من مثل هذه الملذات - لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة ، وهكذا استحككت العقدة . أما نحن فعلى النقيض من ذلك ، إذا اقتضت الظروف منا أن نجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثأيا موقفنا التاريخي . فهل المرء من صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التي تبتغي منه اليوم ؟ والرسائل في مجتمع مبنى الصنف ، والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية لا يمكن أن تهدف أولاً إلى إعجاب الغير ، ولكنها تقضب وتقلى ، ويقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء . وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب بظل المخرج منها غير يقيني . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منحنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة . بل مسائل تستغرق التفكير ولا يعرض فيها العالم كى « يرى » بل كى « يغير » . ولن يفقد بذلك شيئاً . هذا العالم العتيق البالى البغيض المريض ، بل سيكون أمره على نقيض ذلك . ومنذ « شونهور » يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم مالها من قدر حينما يكبت الإنسان في قلبه إرادة القوة . ولا تفضي الأشياء بأسرارها إلا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا في اللحظات التي يعرف فيها ماذا يصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة في القرون الأخيرة هي رفض للانتفاع : فلا يمس المرء العالم في شئ ، بل يزدوده نيأً بعينه . ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازي ، يختار - كى يحدثنا عن الأشياء - اللحظة الممتازة حين تنقرض كل العلاقات التي كانت تربطه بها إلا الخليط الدقيق من النظر ، وحين تدوب هذه الأشياء تحت نظره حزمة مفككة من أحاسيس لذيدة . هذا هو عصر التأثيرات ، تأثر بمنابر إيطاليا ، أو أسبانيا ، أو الشرق . وهذه المناظر التي يتشرها الأديب عن وعى ، يصفها لنا في اللحظة الدقيقة التي نهاية تناول الطعام بيده المضم ، حين تغمر الذاتية ماهو موضوعي من الطعام ، وقبل أن ينقرض بخوامضها ، ففي وصفه تكون الحقول والغابات حقولاً وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكتب البرجوازية مأهولة بعالم متحمدم مصقول ، عالم العيشة الرخية في الريف ، يعيد إلينا - على وجه الدقة - إما مسرة محتشمة وإما حزناً فريداً . وسنراه من نوافذنا ، ولا نكون في داخله . وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولاً بفلاحين ، فهم على تضاد مع الظلال الخالية في الجبال ومع المجرى القضي للأنهار ؛

---

= نرى من أمريكا الجنوبية ، يرحل إلى بلاد أوروبا ، وينظر إليها بروح الملول . ويبحث فيها ، بالإتفاق والإسراف ! عن المتعة وعن « المطلق » .

وفي حين يعزقون بفنوسهم الأرض مستغرقين في العمل ، يجعلنا ، نراهم في ملابس عطله الأحد . هؤلاء الفلاحون في عالم الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضع سخيرة « يوحنا ليفل »<sup>(١١)</sup> ، والذي أدخله « بريفو »<sup>(١٢)</sup> في صورة من صور التقريرية الهزلية (الكاريكاتورية) فجعله يعتذر قائلاً : « لقد خلطت في فهم الصورة » . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الأرض . وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة ، بمثابة طريق مطلق على العالم ؛ وللأشياء من الوجوه بقدر مالها من طرق استخدام . ولم نعد - بعد - مع أولئك الذين يريدون تلك العالم . ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول « هيدجر » : إن المرء يعرف المظرفة حتى المعرفة حين يستخدمها ليطرق بها . ويعرف المسبار كذلك حين يذقه في الجدار ، والجدار حين يدق فيه المسبار . وقد فتح لنا « سانتياكر وبيري »<sup>(١٣)</sup> الطريق ، فأرانا أن الطائرة للطيار عضو من أعضاء [١٤] الإدراك الحسي . وأن سلسلة جبال - في سرعة ستائة كيلو متر في الساعة وفي مرآها الجديد حين التحليق فوقها -

(١) Jean Effel رسام هنري ( كاريكاتوري ) فرنسي معاصر .  
(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost ( ١٨٦٢ - ١٩٤٠ ) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن قصصه : « خريف امرأة » ( ١٨٩٣ ) و « أنصاف المناري » ( ١٨٩٤ ) ثم سلسلة قصص بعنوان : « وسائل إلى فرانسواز » من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩١٨ .

(٣) سبق أن عرفنا بهذا الكتاب ( ص ٢٠٤ ) ونضيف هنا موحزين سبب إعجاب المؤلف به ، فمثلاً في قصة هذا الكاتب التي عنوانها : « أرض الرجال » ( ١٩٣٩ ) في صورة سلسلة حكايات ومشاهدات مركزة على أفكار ذات معنى خلقى جميل . وهي تدور حول مهنة الطيران ، مهنة المؤلف وفيها بين كيف يصارع الطيرانون الموت في أقصى صور عنفه فلا يتخووا الثقة التي أولتهم إياها أمهم ، وبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستخدمها كما يستخدم الفلاح حرثه ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف « الأرض » وتحليل مظاهر الحياة فيها ، كمن ينف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هي المسكن الخلدنر للإنسان وفي حادثة من الأحداث تعرض مع صاحب له ، لموت محقق في الصحراء فألقى بملوى لإنقاذها ، فرأى فيه « الإنسان » . وعده أن الحديقة لا تتجلى بالرهنة عليها ، ولكنها تبدى وتؤكد في أعمال الأفراد المتحدن عن رغبة وعن عقيدة تبين لهم أنهم يقصدون إلى شيء أمي منهم ، فيتحولون من أفراد إلى « ناس » . ويقولون : « حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة في خارج نطاق ذاتنا ، في هذه الحالة وحدها نجيا ، وترينا التجربة أن الحب ليس أن ننظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر جميعاً إلى اتجاه واحد » . ولن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة بمصير الإنسانية ، ويرى فيها منته . وفي قصته الأخرى : « الطيران ليلا » يصور نموذجين : الرئيس الذي يصوغ =

هى عقدة ثعبانية، فهى . تراكم . وتسود . برؤوسها صلبة مخزقة تجاه النساء . تيجن . عن الأذى . وعن الصدام . فى حين تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضغط أطراف الجلياب الأرضى من حولها . فتقفز مدينة سانتياغو لتصبح فى جوار باريس . وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من المجاذبية كأنها قضبان سكة حديدية . لتجذب سائر أنطونيو . نحو نيويورك . وبعده هنجواى . كيف كان يمكننا أن نفكر فى وصف الأشياء ؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تنوص فى العمل . كى تقاس كثافة حودها لدى القارئ بوفرة الصلات العملية التى تربطها بالأشخاص . فاجعل البلى يتسلقه مهرب البضائع ، أو جابى الضريبة . أو رجل من رجال المقاومة . أو جعله يخلق فوقه [١٥] طيار . فلن الجبل سيتكشف فجأة عن هذه الأعمال المتشابكة ويقفز إلى خارج كتابك . تها يقفز الجنى من قمعه . وهكذا يكتشف الإنسان والعالم بالمشروعات . وتلك المشروعات التى نستطيع أن نتحدث عنها نرجع إلى مشروع واحد : هو صنع التاريخ . وها نحن أولاء مغرودون بالبلى إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لنتنتج أدب العمل .

فالعامل بمثابة صنع فى داخل التاريخ وتأثير فى التاريخ . أى أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبية التاريخية والمطلق الخلقى والميتافيزيقى فى هذا العالم العنود الصديق . المرعب المزاقة . كما يكشف عنه العمل ؛ هذا هو موضوعنا . ولا أقول إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة . فمن المؤكد أن من يخفون فى نفوسهم بعض قصص الحب الجميلة الخزينة التى لن ترى النور أبداً . وماذا يمكننا أن نفعل فى الأمر ؟ فليست المسألة فى أن نختار العصر الذى نعيش فيه . بل فى أن نختار كيف نكون فى العصر .

وأدب الإنتاج الذى أخذ يظهر لن ينسى الناس أدب الاستهلاك الذى هو نقيضه . ولا يصبح أن يزعم أنه يفوقه فى الكثرة . بل يحتمل أنه لن يساويه أبداً . ولن يخلع أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيصل بنا إلى غايته ، ويحقق جوهر فن الكتابة ، بل ربما سيخفى هذا الأدب عما قريب ، إذ يبدو أن الجيل التالى لنا مرتاب فى أمره . فكثير من قصص هذا

---

١٥ أنواع الإرادة ، والمعوس الذى يتقبل صنوف المفارقة فى المهنة التى لرضاها حين ينفذ الأوامر . وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعبد ، بل علاقة الإنسان بالإنسان . فحريتهما كليهما فى الانضمام التام لما يفرضه الواجب من ضرورة . وبالعامل وحده مستطيعان تحقيق هذا الواجب حين يهدف العمل إلى غاية ليست محصورة فى نطاق الذات .

الجيل كالأعياد الحزينة المختلطة . شبيهة بالخلفات المجنة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الفتيان بين إنذارين من إنذارات الغارات ، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب ، وهم يحتسون الحُمور القوية الأثر . وفي هذه الحالة ستخفق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسيتهى أمره كما انتهى أدب القول ، لتعاد الكرة إلى هذا الأدب من جد ، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأدبين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً في القيام ثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقاً في الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل ولخراج العمل ، ولللسلية والبناء ، وللعمل والفلك والوجود ، وحينذاك يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلى » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعترف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإنفاق العطاء ، وأن نتخلى عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأديين ، وأن نرغب في إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة في حملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذي يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تنحصر في نطاق الوهم المثالي ماربنيا في الكتابة من أجل « العالمي العيني » . وإذا كان لأمانينا أن نتحقق ، فسيحتل كاتب القرن العشرين - بين الطبقات المهضومة وظالمها - موقفاً شبيهاً بموقف مؤلفي القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايت » بين السود والبيض ، فهو مقروء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة ، معتد بوعيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكري بناهوثوري . والمسألة هنا ، وبالأأسف ! ؟ مسألة آمال ليست في مكانها التاريخي ، فما كان ممكناً أيام « برودون » و« ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لتتناول المسألة من البدء والنخلص جمهورنا بدون تحزب . ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، مجموع صفات متناقضة أشد التناقض ، فهو - إيجابياً - ذو مظاهر متألفة ، وإمكانيات واسعة ومسلك حيوي يحسد عليه في الجملة ، وأما سلبياً ، فليس سوى أن الأدب آخذ سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الحرة ، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط في المجتمع الحاضر . ففي نفس اللحظة التي تكشف فيها أهمية أدب العمل ، وفي اللحظة التي يترأى لنا فيها ما يمكن عليه « أدب كلى » ، ينأج جمهورنا ويختفى ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، لمن نكتب .



الأول وهلة . يبدو حقاً أن كتاب الماضي لو أمكنهم أن يرونا لكان لا بد أن يشتموا مالنا من خط [١٦] . قال يوماً « مالرو » : « نفيد نحن من الآلام التي عاناها بودلير » ولا أعتقد أن حق كل الحق ، ولكن الحق أن « بودلير » مات بدون جمهور ، وأنتنا نحن - من دون إدلاء بمحجنا ، وحتى من غير أن يعلم أحد ما إذا كنا سندلّ بها مستقبلاً - لنا قراء في العالم أجمع . وهذا مدعاة لأن نعرونا حمرة الخجل ، ولكن الأمر - بعد - ليس خطأنا . فصدره كله الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادى قبل الحرب ، ثم الحرب . حرماً جماهير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم بسبيل تعويض مافاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزدوجة في أفواههم ، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشايعة لنفس الفكرة . وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع ، منذ قليل ، في الاعتداد بالأدب مادة من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة . وقد امتدت في هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات . وينجد فيها الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق ( مثلاً الطبقات الأمريكية لما وراء البحار ) . ومن حياية الإنتاج المحلي ( في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى ) . ثم من الانفاقات الدولية ، فتغمر البلاد بعضها بعضاً - على سبيل التبادل - بالكتب الدورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل في مختلف الأماكن ( بما تحمل اسم Digests ، أى الأدب المهضوم سلفاً ، كما يدل عليه الاسم ، فهو الماهضوم الأدبى . وموجز القول أن الآداب ، شأنها شأن الجبال ( السنيا ) - في مازق أن تصير فناً تصنعياً ، ومن المؤكد أننا نربح من ذلك : ففي كل مكان تمثل مسرحيات « كوكو » و « سالاكرو »<sup>(١)</sup> و « أنوى »<sup>(٢)</sup> ، ويمكن أن أذكر عديداً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أو منبع ، في أقل من ثلاثة أشهر بعد نشرها . وعلى الرغم من ذلك ليس يريق النجاح في هذا كله إلا سطحياً : فربما كان لنا

---

(١) Armand Salacrou من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٩ ، ومسرحياته خليف من المأساة والمهابة والمهزلة الساخرة ، ومن مسرحياته : « مجهول أراس » ( ١٩٣٥ ) ، و « بيا يتحر روج بعد علمه بحياة زوجته له . والفصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتحاره مباشرة . ومن مسرحياته الأخرى : « الأرض كروية » ( ١٩٣٨ ) في التعصب الدينى ، تجرى حوادثها في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم « وجل كالأخريين » ( ١٩٣٦ ) و « تاروخ الضحك » ( ١٩٣٩ ) و « لباى الغضب » ( ١٩٤٦ ) وهى مسرحية موضوعها المقارنة الفرنسية للاحتلال الألمانى .

(٢) Jean Anouilh من أشهر مؤلفى المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين ، ولد عام ١٩١٠ وله مجموعتان من المسرحيات : المسرحيات البهيجة Pièces Roses والمسرحيات السوداء Pièces Noires الجانب الأسمى من الحياة ومن الأول « مرقص اللصوص » ، ومن الثانية « أنتيجونه » « عيلده » . وقد ترجمت بعض مسرحياته للغة العربية .

فراء في نيويورك أو تل أبيب ، ولكن ازمة الورق حددت نسخ الطبع في باريس ، وبذا تشتت جمهور القراء أكثر مما ازداد . فرما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أو خمسة بلاد أجنبية . وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا لأزمة ، لأن عدد النسخ المباعة يظل ثابتاً .

ولكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجرداً بلا أثر . فتوافيق الإمكانيات الاقتصادية والحرية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً أكد مما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى في إمكانياته إلى بلد دونه في الإمكانيات - مثلاً من أمريكا إلى فرنسا - ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهي الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تهك قوى نفسها في صعودها . فبينما هي قوية النفوذ في بلد ذي إمكانية ضعيفة إذا هي فائرة حين تصل إلى القمة . فمعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية في طاقة يشمونها لحظه ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تذبل هناك أسرع مما تذبل في الأجواء الأخرى . أما روسيا . فهي تقتطف ما يعن لها ، وتأخذ ماتستطيع - في سر - أحواله إلى جوهرها الخالص بها . وأوروبا مهزومة ، مفلسة ، قد أفلت منها مصيرها . ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فالهجال العيني للتبادل الفكري هو وحده الذي يمر بالجلترا وفرنسا وبلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسع انتشاراً من كتبنا . وتصل بالناس - حتى دون أن نريد هذا الاتصال - بوسائل جديدة ، ومن زوايا انعكاس جديدة . نعم يظل الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التي تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قداثف موجهة تذهب بعيداً ، وتقلق وترعج ، دون أن تكون هي الفاصلة في الأمر . وأوها الصحيفة . فالؤلف الذي كان يكتب لعشرة آلاف قارئ - إذا أعطى صحيفة النقد في مجلة أسبوعية أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ . حتى لو كانت مقالاته لا تساوى شيئاً . ثم يأتي بعد ذلك المذيع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحيات : « جلسة سرية »<sup>(١)</sup> ، ولكنها أذيعت أربع

(١) Huis clos والمسرحية مترجمة للغة العربية .

ممرات من هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح اللندنى لم تكن لتحوز - حتى فى حال اقتراض نجاح غير محتمل - أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزودتى الإذاعة المسرحية هيئة الإذاعة البريطانية - عن طريق آل - بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار الخيالة ( السينا ) ، إذ يتردد عليها فى الدور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن « بول سوداي »<sup>(١)</sup> كان يلوم « أندريه جيد » فى مطلع القرن الحالى على نشره كتبه فى طبقات محدودة ، فإن نجاح قصته : « السيمفونية الربيقية » ، فى دار الخيالة ، يسر لنا أن نقيس الطريق الذى سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتبى صحيفة النقد الدورية ، لانتكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبتهم فى المعرفة إلى شراء كتبه التى وضع فيها صفوة موهبته ، والآخرون يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة فى الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم الدواء المطهر الذى رأوه مائة مرة فى الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية : « جلسة سرية » على المسرح كانوا سيرونها عن عمد ، وإيماناً بما قرؤوا فى الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتى مذاقة من هيئة الإذاعة البريطانية ، فى اللحظة التى كانوا يديرون فيها مفتاح مذيعاتهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودى ، فقد كانوا يربدون ، كعادتهم سماع الإذاعة المسرحية يوم الخميس . وباتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفى دور الخيالة يجتذب الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم « أندريه جيد » حديثاً منافذ يدخل منها إلى بعض الرموس ، ولكنى على يقين من أنه اقترن طريفاً بالوجه الصبوح للممثلة ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة ( الفيلم ) استطاع أن يروج لبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبى ، ولكن هذا العمل يبدو فى عيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض فى الخيالة وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقاً ، فيتعرف نفسه تعريفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستعصى عليه أفكاره ، وتنحرف عن الإستقامة ، وتصبح مبتذلة ، وتستقبلها - مفرطة فى الشك وعدم الاكتراث - نفوس ضجرة منهوكة ، ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلغتها الوطنية ، تظل هى تعد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه

---

(١) Paul Souday ( ١٨٦٨ - ١٩٣١ ) الناقد الدائم لـ جريدة الطان Temps من ١٩١٢ إلى ١٩٢٢ ، وكان يدافع عن الانتماءات الكلاسيكية فى الأدب ، وله دراسات فى نقد بروسوت وأندريه جيلوبول فالرى ، إلى كتب له فى النقد كثيرة .

سوى صيغ مرتبطة بأسماء . مادامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيرا من نطاق كتبنا . فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي يمنحنا إياها جمهورنا علامة على بشائر بقطة « العالمى العبنى » ولكننا نرى فيها - فى غير تكلف - علامة على التضخم الأدبى .

ولولم يكن ثمّ سوى ذلك لكان الأمر ، إذ كان يكفينا ، بعامه ، أن نكون على بقطة ، ثم إن مرد الأمر إلينا فى أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ماهو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . فى عام ١٧٨٠ كان لطبقة الطفبان وحدها مذهب فكرى ومنظّات سياسية ؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها ، منتقدا الأساطير العتيقة للملكية والدين ، مقدما لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبى أساسا ، كمبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد<sup>(١)</sup> . وفى عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكرى منهجى ، ظلت العمال طبقة مشوهة الشكل ، مبهمة المعنى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولى الأول إلا تأثيرا سطحيّا . وكان مجال العمل خاليا لم يرده أحد ، فكان فى استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال . وقد رأينا أن الفرصة فاتته . وعلى تقدير ، قد خدم مصالح الطبقة المهضومة - عن غير قصد ودون أن يعرف - بمأمره حالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، فى الحالتين كليهما . يسرت له الظروف أن يشهد للمظلوم أمام الظالم ، وأن يساعد المظلوم أن يصير على وعى نفسه ؛ وبذا تم التوافق بين جوهر الأدب ومطالب الموقف التاريخى . ولكن اليوم انقلب كل شئ رأسا على عقب : فقدت طبقة الطفبان مذهبها الفكرى . وتذبذب وعيها بنفسها . ولم تعد حدودها قابلة للتحديد ، فهى مفتوحة ، تدعو الكاتب لمعوتها . أما الطبقة المظلومة ، فإنها - لاضوائها فى حزب . ولتعلقها بمذهب فكرى صارم ، أصبحت مجتمعاً مغفلا ، لا يستطيع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوروبا والاستعمار . وهى تفقد مستعمراتها فى اللحظة التى تفقد فيها أوروبا التحكم فى مصيرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل بتروك رومانيا أو سكة حديد بغداد ؛ فإن الصراع المقبل سيتطلب حتما جهازاً صناعياً يعجز العالم القديم كله عن التزويد به ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان

---

(١) فى الأصل إشارة إلى قانون *habeas corpus* القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد ، صدر عام ١٦٧٩ فى عهد شارل الثانى ( ١٦٢٠ - ١٦٨٥ ) . وهو يتضمن لمن يتم أن يتقدم إلى القضاء للتشيت من سبب اتهامه .

عالميتان ليست واحدة منها برجوازية ، وليست واحدة منها أوروبية ، وانتصار أحدهما : معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار إحداهما معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية . هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين في العمل ؟ وبينها لاتكاد البرجوازية تحتمل لنفسها بوهم إمكان حريتها في اختيار المرق الذي ستؤكل فيه . وهي تعرف أنها كانت تحت فترة قصيرة في تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات . وأنها لم تكن قط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد استبهم ما احتفظت به من شعور بغيره . وبرسالتها ، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أساسها . وجعلتها تتأرجح . عندئذ بها صدوعاً ، ومزاليق ، ومساقط انهار باطنى ، ففى بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه دمر داخله بقديفة ، وفى بلاد أخرى تداعت أجزاء . وذابت فى طبقة العالم . ولم يعد يستطاع تعريفها ، لابتلاك الثروات التى يطرد نقصها من يديها كل يوم . ولا باستنفاة السياسية التى تنفاسها فى كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من ضفة العمال ؛ وهى التى اتخذت اليوم مظهرأ لرجأ لاشكل له ، هو خاصة الطبقات النظمية فى أن تكون على وعى بحالتها . وفى فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عاماً فى الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثم أزمة التناسل التى هى علامة أكيدة على سير القهقرى . ثم إن السوق السوداء والاحتلال نقلاً أربعين فى المائة من ثروتها إلى أيدي برجوازية جديدة ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها . والبرجوازية الأوروبية مفلسة . ولكنها كذلك جائرة ، ولهذا تحكم لآجال قصيرة وبطرق ضعيفة . وفى بعض الأحيان تحبط هى حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفى أماكن أخرى تبدو لاغنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والهيئة الإدارية . وفى أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفریق ، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بخاصة : فالأحزاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل النخر . بل (إنهم) ليلبذلون وسعهم لتحنب انهياره . إذ أن أول تصدع فيه إيدان بتدخل أجنبي ، وربما يكون ايذاناً بصراع عنلى لم تستعد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجاءات . ومدفوعة بحقن الإثارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً . ورهينة يحفظها القلب فى دورها السياسى . لذلك لا تستطيع أن تحتفظ بسلطتها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية . فهى « الرجل المريض » فى أوروبا المعاصرة ، وقد يدوم احتضارها طويلاً .

ونتيجة لهذا أنهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها بهذا الاختلاط

البطل الذى ينشر فى نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية ، وأنه ألطف تثقيف ذاتي . ولكن الملكية تصبح رمزية وجماعية فلم يعد المرء يملك الأشياء ، بل علامتها أو علامة علاماتها . والحاجة بأن « العمل بحسب القيمة » ، أو بأن المدينة قائمة على التمتع ، قد أصبحت داحضة . وبدافع من البغض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأنيب الضمير الذى تولده الملكية المجردة مال كثيرون نحو الفاشية ؛ تمنوا الفاشية فأتت ، وأحلت - محل التجمعات الاحتكارية الكبرى - الاقتصاد الموجه ، ثم اختفت وبقى الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيين من ذلك شيئا . فإذا ظلوا مالكيين بعد ، فى غلظة وبدون مسرة . ويوشك أن يحملهم الإعياء على أن يعدوا الثروة حالة واقعة لا يمكن تبريرها ، فقد فقدوا عقيدتهم . ولم يعودوا كذلك يحتفظون بكثير من الثقة فى هذا النظام الديمقراطى الذى تمثلت فيه - من قبل - كبرياؤهم ، والذى انماح لأول رجفة ، ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد انهارت بدورها فى اللحظة التى أرادوا أن ينضموا إليها . فلم يعودوا يعتقدون لاقى الجمهورية ولا فى الدكتاتورية ، بل ولا فى التقدم ، فقد كان هذا الاعتقاد حسنا حين كانت طبقتهم تصعد ، أما الآن ، وهى تنحدر ، فلم تعد بهم حاجة إليه . بل لمبحث كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفر لهم عملهم اتصالا مباشرا بالمادة أكثر من ذى قبل ، ولكن الحريين جعلاهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تدمر القذائف مصانعهم فحسب ، ولكنها أحدثت صدوعا فى مثاليتهم . وكانت النفعية هى فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » مامعناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات المختلة » . حين تستخدم آلة ، فإنها تستخدمها لإحداث شئ من التغير الذى هو أيضاً وسيلة للحصول على تغير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التتابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهاياتها ، وتفترط فى استغراقك فى تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غايته الأخيرة . فلتنكسر الآلة ، كى يتوقف العمل . وتثبت أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازي ، فأدواته مختلة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لاقيمة لها ، وطالما كان يعتقد فى تلك الغايات دون أن يراها . وحينما كان يشتغل منكبا على عمله ، منصرفا إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تبرره ؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته ، فهو يكتشف أنه لا مبرر له ؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه . كما يكشف هو عن قطيعته فى العالم ، فيتولد القلق [١٨] . ويتولد العار كذلك ؛ فمن الحلى - حتى لدى من يحكمون على

البرجوازية باسم مبادئها الخاصة - أنها خانت ثلاث مرات : في ميونخ ، وفي مايو عام ١٩٤٠ ، وفي عهد حكومة فيشي . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير ممن تحزبوا لحكومة فيشي في أول عهدها صاروا أعضاء في حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ . ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية . وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعي أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى حقق التحرر ، ولكنها كليهما له من القوة والواحدة وقواعد السلوك مايكفل له أن يطالب تابعيه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحتفظ بالجرح الذي أحدثته بها واحد من أبنائها<sup>(١)</sup> كانت به أكثر اعتزازاً ، وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هي نفسها التي أحكت عليها المغاليق : وحق لها أن تتمثل بكلمة « بول شاك »<sup>(٢)</sup> - وهو ضابط كاثوليكي برجوازي . أطاعة عمياء أوامر مارشال فرنسي كاثوليكي برجوازي ، تقدم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، في عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي - حين كان يردد بلا انقطاع مذهولاً من هذه الخدعة الماهرة : « لا أفهم شيئاً » . وبعد أن تمزقت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن صارت - موضوعياً - « الرجل المريض » ، دخلت في دور الضمير البائس . وضل كثيراً من أعضائها . وترجعوا بين الغضب والخوف . وهما نوعان من الحرب ، ويحاول خيرة أعضائها أن يظفروا يدافعون ، فلذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التي غالباً ماتلاشت تلاشى الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية : من عالمية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا الوحيد . وبقراءتهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب . في جوهره ، كان ينضم إلى صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه - متوسلين إليه أن يمددهم بأسباب الحياة والأمل ، ويمذهب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرج قط من الكاتب بقدر مايرجى منه اليوم .

وليس لدينا شيء نقوله لهم . فهم يتنمون - على الرغم منهم - إلى طبقة الاضطهاد . وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طغاة أيضاً وأعمون . وكل ما نستطيع أن نفعله أن نعكس في مرايا ضميرهم البائس ، وبذا نتعجل قليلاً تفكك مبادئهم . وأمامنا هذا الواجب المجهود من لومهم على أخطائهم حين تصير لعنات . وقد عرفنا

(١) يقصد المؤلف في ذلك كله المارشال بيتان ، وسبق أن عرفنا به .

(٢) Paul Chack

القلق الرجوازي ، لأننا نحن برجوازيون . وقد حملنا نفساً ممزقة . ولكن مدامت خاصة الشعور البائس هي إرادة التخلص من حالة البؤس ، فلن نستطيع أن نظل هادئين في قلب طبقتنا ؛ وما أنه لم بعد ممكناً لنا أن نخرج بخفقة من جناح ، بأننا نأخذنا مظاهر الأرستقراطية الطفيلية . إذن . علينا أن نكون حفاري لحودها ، حتى لو استهدفنا لخطر دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكاتب جمهوره الثائر ، على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠ . وهي - بعدئذ - جمهور إمكاني ، ولكنه مائل مثولاً غريباً . فعامل عام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية ، ويقرأ صحف الفنون الصناعية والصحف النقابية والسياسية ، وقد صار على وعي بنفسه وبوصفه في العالم ، ويمكن أن يعلمنا كثيراً مما لديه ، وقد عاش كل مغامرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونخ ومدريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ، وفي اللحظة التي فيها نكشف - في فن الكتابة - الحرية بمظهرها من سلبية ومن تجاوز خالق . يبحث هو عن تحرير نفسه . وفي الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريراً أبدياً . ولأنه مضطهد ، فإن الأدب - بوصفه سلبية - يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في الصور الأدبية ؛ ولأنه منتج وثائر ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . ويربطنا به واجب الجدل والبناء . وينادي بحق صنع التاريخ في اللحظة التي نكتشف فيها إحساسنا التاريخي نعم لم نألف - بعد - لهجته وكذلك لم يألف هو لهجتنا ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : فعلينا - كما سأبين فيما بعد - أن نستحوذ على « أوساط الناس » . وليس هذا صعباً كل الصعوبة . ونعرف كذلك أن العامل يجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبي الأنثوي . وليست بتقد الكاتب المتخصص لا أعتقد في « رسالة » لطبقة العمال ، ولا في أنها تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائزين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يخذعون . ولكن لا يصح أن نتردد في القول بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة .

وللأسف ، يفصلنا في بلدنا ستار حديدي من هؤلاء الناس الذين يجب أن نتحدث إليهم : فلن يسمعوا كلمة مما نقوله لهم . فأكثرية طبقة متسرلة بشعار من حزبها الوحيد . ومحاصرة بدعاية تعزله ، فهي لذلك تؤلف جماعة مقفلة لا أبواب لها ولا نوافذ وليس لها إلا مدخل واحد ضيق هو الحزب الشيوعي . فهل من المرغوب فيه أن يلتزم به الكاتب ؟ ولو



أنه فعل عن ذلك اقتناع وطني . ثم عن ضجر من الأدب لكان حسناً . فقد اختار . ولكن هل يمكن أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً ؟ .

ينظم الحزب الشيوعي سياسته على نمط سياسة روسيا لأن في تلك البلاد وحدها يصادف المرء الصورة التقريرية لنظام اشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن روسيا بدأت الثورة الاجتماعية . فمن الحق كذلك أنها لم تتمها . فتأخر صناعتها ، ونقص الميئات المشرقة على تنظيمها . وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعها من أن تحقق وحدها الاشتراكية ، بل منعها من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت من أراض جديدة . وبما أنها انحصرت في حدود روسيا السوفيتية . فقد جددت في وطنية دفاعية محافظة . إذا كان عليها أن تحتفظ بالنتائج التي حصلت عليها منها يكن الخن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة ، شهدت روسيا بأنه استحال عليها تحمل تبعه رسالتها التاريخية أو وجودها ، فكان عليها أن تنطوي على نفسها وأن تجتهد في خلق هيئة كافية للإشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي . وأن تدوم . بواسطة استبدادي اتخذ شكل ثورة معوقة : وبما أن الأحزاب الأوروبية - التي تنتمي إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة - لم تكن في أي مكان . من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستيع أن تخضع لها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية . وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوروبية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملاءمة ، فقد تركت لهم علمهم الأحمر وعقيدتهم . وهكذا انخرقت قوى الثورة العالمية . كي تقوم بخدمة التدعيم لثورة معطلة . هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعي - مادام قد اعتقد عن طيب نية أن في إمكانه . ولو بعد أمد طويل ، أن يظفر بالسلطة بأشهار العصيان ، ومادام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية - وتكوين نواة الحزب الاشتراكي - قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلبي الذي يحتفظ بمظاهر الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شيء في خدمته ، من منشورات ورسائل هجاء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سريالية ، وهي شواهد كثيرة واضحة على طرقتا الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شيء خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بانزلاق أوروبا في هوة الهزيمة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاهما مخيفة للأخرى . ومن الخوف يتولد الغضب ، كما هو معروف ؛ وعن الغضب تنتج الضربات . وحيث إن روسيا هي الأقل

قوة ، فهي حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تخشاها منذ عشرين عاماً ، لذلك لا يزال يلزمها الجهل ، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسليح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل . وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامراتها . إذن ، عليها تهتة البرجوازية ، وإنامتها بالخرافات ، ومنعها أن يرمى بها الذعر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذي كانت صحيفة « الإنسانية »<sup>(١)</sup> يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفزع كل برجوازي حين يلتقي بعامل » . لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في الوقت لم تكن قط أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأماكن في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لقصى على محاولته في مهدها ، إذ أن لدى الأنجلوساكسونيين مائة وسيلة للقضاء عليها ، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفيتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا الفرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن ينتشر . وأخيراً لو انتشر هذا العصيان بالعدوى بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذي يهدد له الشيوعيون في أوطانهم ، بل كانوا يهددون للحرب ، وحدها فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأمم كالحجر الناضج ، ولو هزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعي هي طمأنة البرجوازية دون فقد ثقة الجماهير ، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل المناصب المفروضة دون تورط في مفاسدها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهدوا وضحايا لبلى الحرب المتعفن ، وهانحن أولاء الآن نشهد البلى ولتتعفن لموقف ثوري .

ولو سألت الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بخدماته إلى الحزب الشيوعي كي يتوصل إلى الجماهير ، فإني أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتنافى والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . فالحزب الذي يشرع في الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، في حين لدى الحزب الشيوعي شيء يجب أن يفقده وشئ آخر يجب أن يرعاه ، وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون - بعد - هي تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، ولكن هي حماية روسيا في الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم في مظهر غامض فيينا هو تقديم وثوري في قضيته وفي غاياته المصرح بها ، إذ هو محافظ في وسائله ، يقتبس - حتى قبل أن يظفر بالسلطة -

(١) Humanité ، من صحف الحزب الشيوعي الفرنسي .

أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكائدهم حين يشعرون أن السلطة تقلت منهم ، ويريدون أن يثبتوا فيها . وهناك وجه شبه - ليس هو الموهبة - بين « جوزيف »<sup>(١)</sup> دى ميستر « والسيد جارودواى »<sup>(٢)</sup> . وبصفة أعم ، حسبنا تقليب صفحات مكتوب شيوعى ، لفتح منه ، بالصدفة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس - على الاعتقاد - بالتكرار والتخويف والوعيد المقنع ، وبالقوة المستتية بكل إثبات ، وبإشارات ملفزة إلى براهين لا يدلون بها ، ظاهرين بمظهر المقنع اقتناعاً بلغ من الكمال والجلال درجة ارتفع بها فجأة عن كل جدال . فهو اقتناع يسحر ، وينتهى إلى أن يصير معدياً . وهم لا يجيبون الخصم أبداً ، ولكنهم يهونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من المخابرات أو فاشى . أما الحجج فلا يدلون بها أبداً ، لأنها مرعبة ، وتدين كثرة غالبية من الناس . فإذا ألححت عليهم لمرفها أجابوك بأن تقف عند هذا الحد ، وأن تعتقد فى الاتهام بمجرد القول به ، قائلين : « لانكرها على إظهار البراهين ، لتلا تضج بناها » . وبالاختصار : يسلك المفكر الشيوعى مسلك هيئة أركان الحرب التى أدانت « دريفوس »<sup>(٣)</sup> بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود هذا

(١) و (٢) واضح أن السيد جارودواى M. Garauday من كتاب الشيوعية المعاصرين . أما جورج دى ميستر Joseph de Maistre ( ١٧٥٣ - ١٨٢١ ) فهو فيلسوف وكاتب أخلاق مسيحى اشتهر بأفكاره المحافظة الجامدة فى محافظته . ففى عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم بين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يعارض تقدم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة التى يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصمة الباب . ومن طرائف جهوده فى محافظته رسالة منه تتضمن تحذيراً لابنته من أن تكون متعلمة ماهرة فى شيء ما ، يقول لها فيها : « دلت الدلال الزواج أيسر لها من العالة ، لأنه لكى يتزوج المرء عالة يجب أن يكون له كبرياء عده ، وهذا أمر نادر جداً ، فى حين أنه لكى يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنوناً ، وهذا أمر مألوف جداً .. » .

(٣) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قصة ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه « دريفوس » ، اتهم ظلماً عام ١٨٩٤ بإفشاء أسرار حرية فرنسية للجيش الألمانى . وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلقيها الرجيمون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أساساً للاتهام إلى التهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستتار الذى ساد المحاكمة سبباً فى موجة سحق فى فرنسا تحول إلى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى . ولم تلت موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم على أثر اتهام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نشر إميل زولا مقالاته الشهيرة : « إلى أتم » ، « دافعاً عن دريفوس » وكانت المقالة هجوماً عنيفاً على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معاً . وقدم إميل زولا للحكومة . ولكن عماكته أن أثبت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملاً عنه . وقد وصف زولا القضية فى قصة له عنوانها : « الحقيقة » . كما تحدث عنها أناتول فرانس ، ومارسيل بروس فى المجلدات الأولى من قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » . وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

المفكر إلى مانوية<sup>(١)</sup> الراجعين . ولكن بتقسيمه العالم حسب مبادئ أخرى . فالذى يتبع تروتزكى<sup>(٢)</sup> في نظر واحد من أتباع ستالين شبيه باليهودى في نظر « مورا »<sup>(٣)</sup> في تقمصه البشر . فما يصدر عنه هو بالضرورة سئ ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة . قارن هذه الجملة من كلام « جوزيف دى ميستر » المرأة المتزوجة عفة بالضرورة . بهذه الجملة لمراسل جريدة العمل<sup>(٤)</sup> : « الشيوعى هو دائماً بطل عصرنا » . وليكن في الحزب الشيوعى أبطال ، وأنا أول من يعترف بذلك ، ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شئ من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ « كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمام الله » ؛ أو يكنى الدخول في الحزب لكى يصير المرء بطلا ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال » . وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعفاً أحياناً ؟ ( ذلك أنه لن يكون شيوعياً حقاً ) !

كان على المرء في القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان . وأن يحيا حياة القدوة . كى يظهر من خطبة الكتابة في نظر البرجوازيين ؛ لأن الأدب في جوهره زندقة . ولم يتغير الموقف الآن إلا في الشيوعيين - أى أصحاب الكفايات الممثلين لطبقة العمال - هم الذين يعدون الكاتب ظنيئاً . والمفكر الشيوعى . حتى لو كان غير ملموم في عاداته وتقاليده . يحمل في نفسه هذه الأصلية : أنه دخل الحزب عن حرية ؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب رأس المال ، وفحصه الموقف التاريخى الناقد وإحساسه الحاد بالعدالة . وكومه . وتذوقه للتضامن : وكل هذا دليل على استقلال ذى راحة كريمة . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب نقده لسياسة الطبقة التى نشأ فيها ، إذن يمكنه أن ينقد سياسة الممثلين للطبقة التى اختارها . وهكذا . في نفس العمل الذى افتتح به حياة جديدة . توجد لعنة يزرع تحت عبثها طول حياته . ومنذ اللحظة التى دان فيها بهذا الحزب ، بدأت . بالنسبة له . دعوى طويلة . بتلك التى وصفها لنا كافكا « حيث القضاة مجهولون ، والملفات سرية . وحيث

(١) أى يرجع العالم إلى الحمر المحض المختل في أتباعه ، أو الشر المحض ، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢) شاعر وناقد في صدر حياته ، ثم سياسى رجعى متعصب فيما بعد ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس ، قُبض عليه عام ١٩٤٤ ، وحُكِمَ عليه بالأشغال في السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأُطلق سراحه لأسباب صحية قبيل موته بقليل .

(٣) L'Action Française جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر ، وُضعت حتى عام ١٩٤٤ ، وفي أواخر أعدادها كانت تناصر بيتان في قبوله الحكم أيام الاحتلال .

الأحكام الفاصلة وحدها هي أحكام الإدانة . وليس القصد أن موجهي التهمة إليه غير المرئيين - يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمه . بل عليه أن يبرهن على براءته . وبما أن كل ما يكتبه يمكن أن يحسب ضده . كما يعلم هو هذا فكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداء عاماً باسم الحزب الشيوعي . وفي الوقت نفسه دفاعاً سريعاً عن قضيته الخاصة . فكل ما يبدو - في الخارج لدى القراء - سلسلة توكيدات فاصلة . يظهر - في داخل الحزب . وفي أعين القضاة - محاولة هينة خرقاء للتبرير الذاتي <sup>(١)</sup> . وحين يظهر أمامنا ألمع وأكثر نفوذاً . ربما يكون آنذاك هو الأعظم إنما وأجداً يبدو لنا - وقد يعتقد هو أيضاً - أنه ارتقى في سلم درجات الحزب . فأصبح الناطق بلسانه . ولكن هذه محنة أو خدعة : إذ أن هذه الدرجات مزورة . فبينما يعتقد أنه في الأعلى إذا به باق على الأرض . وقرأ مائة مرة ما كتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل في أهميتها الحقيقية : فحين كان « نيزان » مكلفاً بالتعليق على السياسة الخارجية في « حريدة المساء » <sup>(٢)</sup> . فحاول جاهداً - عن طيب نية - يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة لإنقاذ كانت تنحصر في عقد معاهدة فرنسية - روسية ، كان قضائه السريون على علم سابق بخدائات « ريبنتروب » مع « مولوتوف » . فإذا فكر في خلوصه من تبعة القضية بطاعته طاعة الخيفة فهو مخدوع . فمطلوب منه أن يكون ذا تفكير لا ذع وصفاء ذهن وإبتكار . ولكن في نفس الوقت الذي يطالب فيه بهذه الفضائل . هو معتدى عليها بها . لأنها في نفسها ميون نحو الجريمة . فكيف يقوم بنصيبه من التفكير الناقد ؟ وهكذا نكون الخطيئة فيه مثل الدود في الفاكهة . ولا يستطيع أن يعجب قراءه . ولا قضائه . ولا نفسه . فليس هو في نظر جميع الناس ، بل وفي نظر نفسه ، إلا ذاتية آتمة تشوه المعرفة حين تعكسها و يباهيها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه . فيما أن القراء لا يميزون ما هو صادر عن المؤلف مما يميله عليه « التقدم التاريخي » . فسيكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه في عمله ، وبما أن رسالته هي التعبير عن سياسة الحزب الشيوعي يوماً بيوم . فإن مقالاته تظل كذلك . في حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل . وإلى هذه المقالات يرجع خصوم مذهب ستالين السياسي ، حين يريدون أن يظهروا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ، وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآث وكفى . بل يتحمل كل أخطاء الماضي . إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش الفداء لكل أنواع التطهير السياسية .

. L'auto-Justification (١)

. Ce Soir (٢)

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية ، ويختدب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات لخطر الذهاب به إلى بعد . وعليه . مع ذلك . ألا يلجأ إلى الإسفاف ، آفة ذات خطر كخطر الإرادة الخيرة . ويعرف كيف يغمض عينيه ، ويرى مالا تصح رؤيته ، ولينس نسياناً كافياً مارأى ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضراً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً . وليذهب في نقده بعيداً ليحدد النقطة التي يناسبه أن يقف بنقده عندها ، أى ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع . مستقبلاً ، أن يتجنب فتنة تجاوزها . ولكن يعرف كيف يتخلى عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضعه بين قوسين <sup>(١)</sup> . وأن يعد نتائجه غير ذات قيمة ، وبالجملة : عليه أن يعد دائماً أن الفكر قد انتهى . وأنه محصور في كل مكان بخدود سحرية ، وبضباب ، مثل هؤلاء البدائيين الذين يستطيعون أن يخسبوا حتى عشرين . محرومين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في العد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع - الذى يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك - نسميه نحن بكل بساطة : سوء النية . وليس هذا - بعد - بكاف : فليتنجب الإفراط في الحديث عن العقائد ، فإنه لا يجعل عرضها بجلاء في وضع النور : فكتب ماركس مث ثوراة الكاثوليكين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفتحها فيما يعرض له من شكوك ووساوس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثيراً من شخصيات الشيوعيين فلو كانوا ذوى نقائص لتعرضوا لخطر ألا يروقوا ، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الدائم » وصفاً جانبيّاً حائلاً ، باظهاره في آخر القصة لاستخلاص مغزاها ، أو بالإيحاء بخضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل - من قبل - « ألفونس دوديه » بفناه الأبل <sup>(٢)</sup> . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي ولم تكن

(١) لهذا التعبير الفلسفي ، انظر هامش ص ١٢٦ .

(٢) Artésienne ، أو فتاة الأزل ، والأزل Arles تقع على مصب نهر الرون وفتاة الأزل في فرنسا ، وفتاة الأزل عنوان مسرحية لألفونس دوديه ( ١٨٤٠ - ١٨٩٧ ) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التي عنوانها : « رسائل من طاحوتى » . وفي المسرحية أن « فريديرى » يحب فتاة الأزل - ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح - ويطلبها للزواج ، ولكن سانساً للحيل يبين إنها خيلته ، فيئأس فريديرى ، ويرفض في قسوة الحب « فيغيت » له ، ويعيش وسط الحقول ، وتحاول أمه أن تسترضيه بإيواء الفتاة الساقطة =

طبقة العمال في أوروبا أحسن حظاً من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ويجب صرفه قليلاً قليلاً عما تعودته من أحلام قديمة ، ليستبدل في رفق بتفكيره في التمرد تفكيره في الحرب . فإذا امتثل الكاتب لكل هذه الوصايا ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو فم مستهلك غير مفيد ، ولا يشتغل يديه . ويعلم هو هذا . ويكابد منه مركب نقص . حتى يكاد يعتريه العار من مهنته ويبدى من الحاساة في اغتائه أمام العمال بقدر ما كان يبلى « جول لوميتز » - حوالى عام ١٩٠٠ بانغائاه أمام القواد .

وفي هذا الوقت جف الماركسي على ساقه دون أن يحس . فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكانته ليتحول إلى جيرة حاقة . لقد قال مائة مرة « ماركس » و « إنجلز » وه « لينين » إن شرح الشئ بأسبابه يجب أن يخلى مكانه للتقدم الديالكتيكي . ولكن الديالكتيكية ليست طبيعة كى توضع في صيغ متحركة ، مثل صيغ كتب التعليم المسيحي . وهم يذيعون في كل مكان نزعة<sup>(١)</sup> وضعيفة بدائية ، ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض ، وقيل الحرب . اضطر آخر مفكر من كبار المفكرين الشيوعيين في فرنسا ، وهو « بوليتزر » Politzer ، إلى أن يلقن أنه المخ يفرض الفكرة . كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية « هرموناتا » ؛ واليوم حين يريد المفكر الشيوعي تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنساني . يستعير من مذهب الفكر البرجوازي علم نفس يقول بحتمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية<sup>(٢)</sup> .

ولكن ثم ما هو شر من هذا : فترة المحافظة لدى الحزب الشيوعي مصحوبة اليوم بنزعة انتهازية لها . فليس القصد حياة روميا فحسب ، بل ومراعاة جانب البرجوازية . وإن يتحدثون بلغتها في الأسرة والوطن والدين والخلق ؛ وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عن انتها كلها . فهم يحاولون ضربها في ميدانها الخاص بها ، وذلك بالمزايدة في مبادئها . ونتيجة هذه الحفلة هي الجمع بين نزعتين محافظتين تناقض كلتاها الأخرى : النزعة المدرسية المادية والنزعة الحلقية المسيحية . حقاً ليس من الصعب - مادام المرء يحيد عن المنطق - أن ينتقل

== عدما ، ولكنه سرعان ما يراجع نفسه على حديث أمه ، ويعتزم الزواج من فيغيت . وبعد قليل تستيقظ عثرته القديمة من السائل ، ويريد أن يبارزه ، فتحتال فيغيت لثمه ، ولكنه يقع فريسة لبقطة حبه القديم فينحدر .

(١) Scientisme primaire يريد المؤلف بهذه التسمية أن يعيب الديالكتيكية المادية التي تنسر كل شئ تجريبياً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعي وتاريخي وعقلي ، وتلقى العقل إلا في وظيفته الوضعية التجريبية . وتجعل البنية العليا مجرد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، راجع لهذه الديالكتيكية من وجهة النقد الأدنى ونقد المؤلف لها كتابي : النقد الأدنى للحفلة .

(٢) انظر المرجع المشار إليه في الغامش السابق .

من إحداهما إلى الأخرى . لأن كل واحدة منها تترض مسلكتاً عاطفياً واحداً : فالقصد والانتباض على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الذعور وراء الغضب . ولكن ، إذا راعينا الدقة ، فعلى المفكر - من حيث هو مفكر - أن يستعمل كذلك المنطق . وإذا نطلب منه أن يستر أنواع التناقض بأساليب الشعوذة ؛ وعليه أن يبذل جهده في التوفيق بين مالا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضاً ، وأن يخفى مواضع اللحام بينها بطبقات براقية من أسلوب جميل ؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذى تقع عليه التبعة فيه منذ قليل : وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاق<sup>(١)</sup> فيريه<sup>(٢)</sup> الكبير « وبارا الصغير »<sup>(٣)</sup> وهـ سان فنسان دى پول<sup>(٤)</sup> وهـ ديكرات<sup>(٥)</sup> مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكرى لطبقته التى نشأوا فيها ليجدوه فى طبقته التى اختاروها . وفى هذه المرة انتهى عهد الهزل ، فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغنوا . وإخال أن الأجدر بهم غالباً أن يشتبوا النش ، ولكنهم فى سلاسل القيد : فهم قد تركوا لينبخوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيذكرون لى أسماء مؤلفين كبار . هذا حق . وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدقة أنه لم يعد لديهم شئ منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن العمل الفنى - الذى هو غاية مطلقة - كان يتعارض مع النفعية البرجوازية . أيطنون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ فى حزب ثورى حقاً يجد العمل الأدبى البيئة المواتية لازدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذى لا طبقات فيه ، كلاهما - مثل العمل الفنى - غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعى دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاع هى مفاتيح . أى وسائل للحصول على وسائل . عندما تنأى الغايات ، وتعمور الوسائل على

---

(١) Grand Ferré نلاح من قرية ريفكور من إقليم « واز » بفرنسا ، مات عام ١٣٥٨ ، واشتهر بشجاعته المخارقة فى الحرب ضد إنجلترا ، وقد ظهرت شجاعته على الأحص فى الدفاع عن قصر لوشوى ، حيث أقب له تمثال .

(٢) (Bara ( Joseph ) ١٧٧٩ - ١٧٩٣ ) طفل فرنسى اشتهر بطولته ، ساد فى سلاح الفرسان جمهورى بقيادة الجنرال ديمار ، قبض عليه فى كمين ، فسقط قتيلاً برصاص الملكيين .

(٣) Saint Vincent de Paul ( ١٥٨١ - ١٦٦١ ) قسيس وقديس فرنسى مشهور بكرمه ومشروعاته الخيرية الدينية والاجتماعية .



مدى النظر كأنها العراصير - يصير العمل الفنى وسيلة بدوره - ويدخل فى القيد - وتصيح غاياته ومبادئه خارجة بالنسبة له - فهو محكوم عليه من الخارج - فلا يتطلب - بعد - شيئاً ، ويأخذ بخناق المرء أو بأحشائه - ويحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة - أى فن العنبر على كلمات براقة ، ولكن فى داخلها شيء ميت - فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] وعلى الرغم من هذا - فإن السيد « جاروداي » الداعية الشيوعى - هو الذى يتهمنى بأنى لحاد - وأستطيع أن أرد إليه شتمته - ولكنى أفضل الاعتراف بأنى آثم : إذ لو كان لى فى الأمر سلطان - لفعلت أن أدفن الأدب بيدى أنا على أن أجعله يخدم الغايات التى يستخدمه فيها ولكن ماذا ؟ فاللحادون قوم شرفاء ، نقاييون قطعاً ، وربما هم شيوعيون - وأفضل أن أكون لحاداً على أن أكون خادماً .

ومادمت لا نزال أحراراً - فلن نسعى إلى الانضمام لكلاى الحراسة فى الحزب الشيوعى - فليس الأمر إلينا فى أن نكون ذوى موهبة « ولكن بما أنا اخترنا مهنة الكتابة - فكل منا مسئول عن الأدب - والأمر إلينا فى أن يتردى أولاً يتردى فى هوة الاستلاب - وأحياناً يزعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد البرجوازية الصغيرة التى لم تفصل فى أمر اختيارها طبقة العمال أو الرأسمالية - وهذا خطأ : فقد حددنا اختيارنا - وعلى هذا يجيبونا بأن اختيارها مجرد - وغير ذى أثر - وأنه تلاعب فكرى ، إذ لم يقرب بانضمامنا إلى مذهب ثورى : ولا أنكر هذا - ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعى لم يعد حزباً ثورياً - حقاً قلما يستطيع المرء - اليوم وفى فرنسا - أن يتوصل إلى الطبقات العامة إلا من خلاله - ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره - وحتى لو استظفنا فى ظروف جد محددة - بوصفنا مواطنين ، أن ندعم سياسته بأصواتنا - فليس معنى ذلك أن نجعله يستعبد أقلامنا .

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعى ، فالاختيار إذن - محال - لأنه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الأضطهاد وحدها - ولا فى أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر فى أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية - وبقدر مايركز الحزب الشيوعى - تركيزاً يكاد يكون على الرغم منه - مطالب طبقة مظلومة كلها - تحمله حملات لا يستطيع مقاومة - خشية أن تتجاوز تلك الطبقة « منحرفة نحو اليسار » - على المناذاة باتخاذ تدابير كانت تحيل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها - مثل الصلح مع فيتنام - وزيادة الأجور - نكون فى هذه الحال معه ضد البرجوازية ، وبقدر مايعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة خيرة - بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حراً فى وقت

معا . نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعي ؛ وبقدر ما يكون المذهب الفكري -- الاتهازي المحافظ الجبري المصاب بآفة الجمود -- في تضاد مع جوهر الأدب نفسه . نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية في وقت معاً . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن برجوازيون في قطعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البرجوازية ، ومفصولون من العمال بالستار الشيوعي . ومتخلصون من قيود الوهم الأرستقراطي ، لذلك نظل معلقين في الهواء . وإزادتنا الخيرة ليست في خدمة أحد ، بل ليست في خدمتنا نحن . وقد دخلنا في خدمتنا نحن . وقد دخلنا في عصر الجمهور الذي لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار ، وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ ، لأن الصورة التاريخية المترامية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة . وكان في استطاعة الكتاب ومن واجبه أن يتنظم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستصوب حرباً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية ، ولأن نتائجها دائماً متنوعة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الرؤوس بحجج موهمة . وبما أن الصورة التاريخية التي نلمحها من بعيد هي الحرب ، وبما أنهم يندروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، في حين نأبى إعداد الحرب مع كل منها على سواء ، فقد تردينا في خارج التاريخ ، وتكلم في عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الوهم في كسب قضيتنا بالاستئناف : إذن لن يكون بعد من استئناف ، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقبل : فعلى فرض الانتصار السوفيتي ، سننتوى في إغفال الصمت حتى نموت مرة أخرى . وعلى فرض الانتصار الأمريكي ، سيوضح اختيارنا في قمام التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبداً .

والرؤية الواضحة للموقف الأشد ظلمة هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أي أننا لسنا تائهين فيه كما نتيه في غابة حالكة ، على عكس ذلك ، نستطيع أن ننزع نفسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ؛ وإذن نتجاوزه سلفاً ، ونتخذ قراراً تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها قصدنا كل الكنائس ونحرمنا حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختناقه بالدعايات ، في هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا . وليس قصدنا أن

نضيف به من جديد شيئاً إلى مطالب الأدب . ولكن قصدينا . في بساطة . أن نخدمه كلها مجتمعة . حتى بدون أمل . ويكون ذلك بالأمور الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أى صفوف الناس الاجتماعية التي لا نقدر ونحن يمكن أن نقرأنا . ولا اعتقد أننا ننفذ بأدبنا كثيراً بين مدرسي المدارس الابتدائية . وهذه خسارة : فقد حدث ، من قبل ، أنهم استخدموا وسطاء بين الأدب والجمهور [٢١] واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم يشركون تلاميذهم معهم إما في مذهب التفكير المسيحي ، وإما في مذهب متالين الفكرى . على حسب الحزب الذي أخذوه لهم حراً وآخرون منهم مترددون ، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم . وطند كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائماً ، السريعة . بضلالها . إلى اتباع دعاة التضعضف من الفاشيين . ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها [٢٢] سوى منشورات الدعاية . على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك . أخيراً من هم أعدائنا . ومن الصعب علينا تمييزهم . وأصعب منه أن تؤثر فيهم . وهم هذه الشرائع الشعبية التي تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها . وتستهدف الخطر الوقوع في عده الأعداء . استلاماً منها . أو في سخط لا تتضح صورته . ولا شيء فيها عدا ذلك : فالتضاحيق من يقرءون - على أنهم يقرءون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ - وأما طبقة العمال فهي حثرت الرتاج . هذه هي معطيات المسألة ، وهي غير مشجعة . ولكن يجب أن نروض هذه نفوسنا .

ثانياً : كيف نضم إلى جمهورنا الفعلي بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ وكتاب لا يجد فيه . . فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحه . لا يمكن أن يكون المهبط بمستوى الأدب - لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب - مدع تسأل من . وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم في الماء حين يخافون أن يبتلوا من المطر . فقدف بالأدب في مفازة الدعاية . عن يقين . لنجنبه الاصطدام بصخريتها . إذن يجب التحوه إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، وهي التي وسماها الأمريكيون باسمه أو ساط الناس . . وهي السبل الحقيقية التي لدينا لنحصل على الجمهور الامكاني : الصحافة . والمدياع . ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وساوينا : فن المؤكد أن الكتاب أنبل أشكال الأدب وأقدمها . ومن المؤكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه . ولكن يوجد فن أدبي للمدياع ولنربط الخيالة وللمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفي وللسنا في حاجة مطلقاً إلى المهبط بمستوى الأدب في سبيل شعبيته ، فدار الخيالة تتحدث أصلاً إلى الجماهير . ونعتده عن الجمهور .

ومصيرها ؛ والمذبايع يفجأ الناس على المائدة وفي أسرهم - في اللحظة التي هم فيها أضعف مقاومة - وفي حال الاستسلام للخلوة استسلاماً يكاد يكون عضوياً . والمذبايع اليوم يستفيد من ذلك في خداعهم . ولكن هذه هي اللحظات التي تمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم ، فيما إذا كانوا لا يقومون - بعد - بدورهم . كما تفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا في هذا الميدان قدم ، فعلينا أن نتعلم كيف نتحدث في صور . وكيف ننقل الأفكار من كتبنا إلى هذه اللهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتبنا ليحررها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض في دار الخيالة أو في إذاعات مذباع فرنسا . بل يجب أن نكتب ، مباشرة ، الدار الخيالة ، ولوجات الإذاعة . ومنشأ الصعوبات التي ذكرتها سابقاً أن المذبايع ودار الخيالة آلات ؛ وبما أنها تستلزم رموس أموال كبيرة ، فن الضروري أن تكون اليوم في أيدي الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة . وإنما يتوجه هؤلاء إلى الكاتب عن سوء فهم متبادل منه ومنهم ؛ إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذي لا يكثرثون به ، على حين لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى المادية لهم . وبما أنه يعوزه في هذا الأمر الإحساس العملي بأنهم لا يستطيعون حمله على بيع توقيعه لهم دون عمله ، فهم يحاولون - على الأقل - أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس ، وأن يضمن أرباحاً للعساهمين ، أو أن يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفي الحالتين يبرهن له باحصاءات على أن الإنتاج الفث يلقي من النجاح أكثر من الجيد ، وحين يخاط علماء بثثاته الذوق العام ، يرجى منه أن يخضع لهذا الذوق . وعند مايمت العمل الأدبي ، يريدون أن يستوثقوا أنه في أدنى الدرجات ، فيسلمونه إلى جماعة من النكرات ليقطعوا منه مايتجاوز مستواهم . ولكن هذه هي - على وجه الدقة - المسألة التي يجب أن يتوجه إليها كفاحتنا . فلا ينبغي أن نهبط لكي نعيجب الناس ، بل على النقيض من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور بمطالبه الخاصة ، وأن نرتفع به قليلاً قليلاً ، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن ندع في الظاهر ، لنصبح بحيث لا يستغنى عنا ، وأن نقوى مواقفنا - متى أمكن بأنواع النجاح الميسورة ، وأن نستفيد - بعد ذلك - من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية ، ومن نقص كفايات بعض المنتجين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدهم . وحينذاك سينطلق الكاتب في المجهول : لأنه سيتحدث في الظلام إلى قوم يجهلهم . لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كي يكذب عليهم ، وسيعبرهم صوته المعبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم . والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة في أية مرآة ، والذين تعلموا الابتسام والبكاء كالعمى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون

أنفسهم ، بفضلهم ، فجاءهم أمام صورهم فن ذا الذي يزعم أن الأدب ينحسر في هذا ! وعلى نقيض ذلك أعتقد أن الأدب سيكسب منه ، فالأعداد صحيحةا وكسرها - وهي التي كانت قديماً كل الرياضة - لا تنل اليوم إلا قطاعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن « الأدب الكلى » ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداد الصماء وجبره وأعداد التخيلى ، ولا يقولون امرؤ إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبعة بعد ذلك صناعة أيضاً ، وقد استولى عليها لنا الكتاب في القديم . ولا أظن أنه قد تها لنا ، من قبل ، استخدام « أوساط الناس » استخداماً كاملاً ، ولكن يجعل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يخلفونا . والمقطوع به هو أننا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً : إذا وافقنا على أننا نؤثر في نفس الوقت في هذه العناصر المتفرقة - من البرجوازيين ذوى الإرادة الحيرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار المعلمين ، ومن العمال غير الشيوعيين - فكيف نجعل منها جمهوراً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين .

لتذكر أن المراء - حين يقرأ - يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقادهم ومخاوفهم ، وشهواتهم ، ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبى غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط في علاقتها بنفسها والمؤلف والقراء الممكنين ، ويستطاع ، إذن ، توحيدها مع مايسميه كانت : « الإرادة الحيرة » التي تعتمد بالإنسان في الظروف غاية لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ - بمقتضى نفسها - في عداد الإرادات الحيرة المتسقة في الحان تأليفها ، وهو ما ساءه « كانت » : « مدينة الغايات » التي يساعد على دعمها - في كل لحظة ، وفي كل بقعة من الأرض - آلاف من القراء يجهل بعضهم بعضاً ولكن - لكى تصبح هذه الإرادات المؤتلفة المثالية مجتمعاً عينياً - يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالمبدأ الذى يعرفه بعضهم عن بعض - بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية - نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بمثلهم الجسمى وسط هذا العالم ؛ والثانى أن هذه الإرادات الحيرة التجريدية - بدلا من أن تظل منفردة تطلق في الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لاتنال من أحد - يجب أن توطد بينها صلات

خبرية بمساحة أحدات حقفية - أو بعبارة أخرى . أن هذه الإزادات الحرة غير الزمنية .  
 يجب أن تتأرجح مع "الاعتدال" بصفتها . وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب جمعية  
 موحدة . وبدون ذلك . لا تنوم مدينة الغايات « بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ .  
 نحن ننقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية . ننسى هذه الجماعة التجريدية المضمرة  
 التي لا تستد على شيء ومن ثم ينشأ ما نسميه : الحقدتين الجوهريتين للقراءة .

حيناً نقرأ شاب شيعي قصة أورباز «<sup>(١)</sup>» . أو يقرأ طالب مسيحي مسرحية :  
 الزهية «<sup>(٢)</sup>» . تعوفا لحظة من السروز الفني . ويحتوي شعورها على مطلب عالمي  
 وتجفيفها . مدينة الغايات « بأشكال جدلية » ولكن في نفس الوقت ، كلا هذين العالَمين  
 الأديبين مدغم جماعة عينية في العمل الأول بالحزب الشيعي وفي العمل الثاني بجماعة  
 المسيحيين الأوفياء لعقيدتهم ووظيفة هذه الجماعة أن تفر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من  
 ثنائيا شطورة : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منبر وعظه ، أو توصي  
 حريصة الإنديانية « (الشيعية) » قراءها به . ولا يشعر الطالب أبداً أنه وحيد حين يقرأ .  
 ويكتسب الكتاب خاصية التقديس ، فهو ملحق بالعبادة ، وتصبح القراءة شعاراً من  
 شعارها . أو هي . على وجه الدقة . بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من  
 ذلك . إذا فتح قارئ شبيه بشخصية « نانا نايل » كتاب : « الأعداء الأرضية » فإنه ..

(١) Aurélien قصة لويس أراجون من القاد الكتاب الشعراء المعاصرين في فرنسا - ولد عام ١٨٩٧ .  
 وكان في بادئ أمره سريالياً ، ثم أصبح شيعياً ، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ وتذكر أحداثها فيما  
 بين الحرب ، وموضوعها وصف حال العمال ومطالبهم والمطالبة بإنصافهم .

(٢) Orange مسرحية « بول كلودل » ( ١٨٦٨ - ١٩٥٥ ) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤ ، والحديث فيها  
 يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ . وأبطالها : الفتاة « سيني » Sygne وابن عمها جورج المايمن من أسرة  
 كوفونتين التي قضت عليها الثورة . وتميش « سيني » في قصرها في أواخر عهد نابليون ، فيدخل عالياً عندها  
 ومعه الباءة في الساع « الذي كان يربح سجناء نابليون وأنفذه هو ، وبودعه عند الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن  
 تورلور - وهو من صناع الثورة ووصل في يساوم الفتاة على السكوت عنه مقابل روايتها له . هناك الفتاة لأها  
 لا تحبه . ولكن قيس القرية « دابلون » يشدها بالطاعة . فتزوجه . وتضرب عنها في القتل الأخير وقد أصبح تورلور  
 عامداً لتسعين . فتشرح له تصحيحاً . وزواجها وإحبابها طفلاً ممن نكرهم . ويؤزم المم على تخليصها : ويدخل الزوج  
 يساوم المم مرة أخرى على أن يكتب تروته في كوفونتين للابن الذي أنجبه من « سيني » . ويطلق المم النار على تورلور .  
 ولكن « سيني » يهبها نصيباً الطلقة . ويقتل « تورلور » المم . والشخصيات فيها رموز . ولكنها في تصويرها حية كل  
 الحياة . فآسرة كوفونتين رمز طبقة النبيل في القديم ، و « تورلور » رمز لفساد : أصبح إيان الثورة الفرنسية ، و دابلون رمز  
 لطفلة رجال الدين في الريف . وقد أخذ القاد على المسرحية أنها وكلت مصير البابا إلى حماية الفتاة فحسب بقصد إثارة  
 الحاسة الدينية . مما هو غير معقول في الواقع إذا اعتدنا به على حرفيته أو على وجه الدقة .

حين تأخذ حسيا القراءة - يطلق نفس الدعوة انضيمية إلى الإرادة الحرة للبشر - ولا تتأني مدينة الغايات على الظهور حين نثار بريقه السحرية . وعلى الرغم من ذلك تظل حاسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا فاصلة ، يروض بها ضد أسرته وصد احتجج الذي يخطط به ، ويقطع بها عن الماضي والمستقبل ، لينحصر في مثوله هو في اللحظة مثلا متجرداً . ويتعلم كيف يعوض في ذات نفسه . ليعرف ويخصي أخص رغباته الفردية . وليكن هناك في أي مكان من العالم - نانايل آخر غائص في نفس القراءة . ونفس الحسب . فإن « نانايل » الأول لن يخل به : إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه ، والجهد المبذول . للوقوف على معناها سهل من أعمال الحياة الباطنة . ومحاولة من محاولات العزلة . وهو مدعو في عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب<sup>(١)</sup> وإلى فسح عقده المتطلب المتبادلة الذي كان يجهل بالمؤلف . فلم يجد شيئاً سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحده منفصلة . وإذا تحدثنا عن يتحدث « دوركيم » ، فلنا إن تضامن قراء « بول كلودل » تضامن عضوي . ونصامن قراء « جيد » آلى .

وفي كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدساً لا يكتسب ميزته الدينية من مقاصده ولا من جماله . وإنما يأخذها من خارج نطاقه . كأنها خاتم طبع عليه . ربما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هي - في هذه الحالة - الاشتياك في العقيدة . أي في الاندماج رمزياً في الجماعة . فان العمل الأدبي يهبط إلى كونه غير جوهرى . أى يصير ملحقاً بمراسم العادة . وهذا مايتضح في مثل « نيران » : فحين كان شيوخاً كان الشيوعيون يقرءونه في حاسة . حتى إذا خرج عليهم ومات<sup>(٢)</sup> لم يخطف ببالي أحد من أبناع ستالين أن يأخذ في قراءة كتبه من جديد . إذ لم تعد هذه الكتب في بضرة العيون المتعصبة إلا صورة الخيانة نفسها . ولكن بما أن قارئ قصة : « حصان<sup>(٣)</sup> طروادة » وقصة : المؤامرة<sup>(٤)</sup> كان - عام ١٩٣٩ - يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمان للانضمام إلى كل إنسان حر . ومن جهة أخرى . بما أن الخاصة المقدسة هذين العبدان كانت . على النقيض من تلك الدعوة ، مشروطة وموقوفة وتتضمن إمكان طرحها بعيداً

(١) Le Cheval de Troie قصة لبول نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها الممارك السياسية الحربية .

(٢) قتل بول نيزان في جهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٣) Le Cheval de Troi قصة لبول نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها الممارك السياسية الحربية .

(٤) La Conspiration قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب الماعر البغيض .

نابها غير القداس الملوّث - في حالة حرمان مؤلفيها من حقوقه الدينية - أو في حالة سبها - في يسر - إذا غير الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الجانبين المتناقضين المتألفين احتواهما ضمنًا هذان العملان الأدبيان كفيّان بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس في هذا الأمر مدعاة دهش - مادامنا قد رأينا المؤلف الشيوعي يهدم من جهته معنى الكتاب نفسه - فقد استحكمت العقدة - هل لابد - إذن ، أن يروض الكتاب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سرًا - أو خفية تقريبًا - وهل لابد أن ينضج العمل الفني كما نضج - في أبعد أعماق النفس - آفة جميلة مغرية ؟ وهنا أيضاً اعتقد أنه يمكن توضيح تناقض - فقد سبق أن اكتشفنا في العمل الفني مثول الإنسانية كلها ، فالقراءة صلة تربط بالمؤلف . وبالقراء الآخرين : فكيف يمكن - إذن ، أن تدعو القراءة إلى التفريق ؟

لا نريد أن يهبط - جمهورنا - مهيا بلغ عدده من الكثرة - إلى مجموع من قراء منفردين لا وحدة تجمعهم . ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكنيسة . ولا يصح أن نجد القراءة اشتراكاً في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردي . ولكن يجب أن تكون اشتراكاً في عمل . ومن جهة أخرى نعرف بأن اللجوء الشكلي المحض إلى الإرادات الخيرة المجردة تدع كل إنسان في عزله الأصيلية . على أنه من ثم يجب أن نبدأ : فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالة ، ضل فجأة في أحراش الدعاية أو في لذائذ الأثرة لأسلوب « مستأثر » . ومرد الأمر إلينا - إذن ، في تحويل « مدينة الغايات » إلى مجتمع ملموس مفتوح - وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه .

إذ ظلت « مدينة الغايات » تجرّيداً هزيباً . فذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بدون تحوير موضوعي للموقف التاريخي . وأعتقد أن « كانت » لحظ ذلك حق الملاحظة ، ولكنه كان يعتمد تارة على التحول الذاتي المحض للشخصية الخلقية ، وتارة كان يأس من العثور أبداً على إرادة خيرة على هذه الأرض . حقاً يمكن أن يثير فينا التأمل في الجمال قصداً شكلياً محضاً هو معاملة الناس على أنهم غايات . ولكن يتكشف هذا القصد عملياً عن عبث مادامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لا تزال جائرة . وهذا يثير الدهش حالياً في أمر الأخلاق : فإذا استغرقت في معاملة بعض من اختارهم من الأشخاص بوصفهم غايات مطلقة - من امرأتى وابنى وأصدقائى - ومن المعوز الذى ألقى به في طريقى ، وإذا تأيرت كل المتأيرة على ملّ واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص ، فسأقتى في ذلك حياتى ، وسيتهى بى الأمر إلى أن أغفل كل مظالم العصر ، صراع الطبقات ، والتزعزعة الاستعمارية ، والحركات المضادة للسامية ، وما إلى هذه من المسائل . وأخيراً إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل



الخير . على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد في العلاقات بين شخص وشخص .  
وسيجود - على نحو أدق - في مقاصدى نفسها ، فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون  
مثنوفاً من أساسه ، وسيتحول إلى شر أساسى . ولكن إذا ألقيت بنفسى - بدلا من ذلك -  
في مشروع ثورى ، فإني أستهدف لخطر ألا أجد وقتاً - بعد - للعلاقات الشخصية ، وشر  
من ذلك أن يفودنى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم  
وسائل . ولكن إذا بدأنا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى . فلننا  
نبدأ بدءاً طيباً : فيجب « تأريخ » إرادة القارئ الخيرة ؛ أى بالأحكام الشكلى لعملنا  
الفنى . نثير في القارئ ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان في كل حالة على أنه غاية  
مطلقة ، ونوجه « بموضوع » كتابتنا مقصده نحو جيرانه ، أى نحو مهضومى الحق في علمنا .  
ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك - وفي سدى عملنا الأدبى  
نفسه - أنه يستحيل عليه ، على الدقة ، أن يعامل الناس في عالم حسه على أنهم غايات في  
المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يرى أن الذى يريده منه في الحقيقة إنما هو  
القضاء على استغلال الإنسان للإنسان . وأن « مدينة الغايات » التى وضعها الكاتب فجأة  
في العيان الفنى ليست إلا مثاله لن تقترب منه إلا في مدى تطور تاريخى طويل . وبعبارة  
أخرى : علينا أن نحول إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغير هذا العالم بوسائل  
محددة ، من أجل أن تساعد على سيطرة مجتمع الغايات العينية مستقبلاً . لأن وجود إرادة  
خيرة في هذا العصر ليس ممكناً ، أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن  
تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أمر ممكناً . ومن ثم يجب أن يتجلى في أعمالنا  
الأدبية توتر خاص . يذكر - من بعيد - بالجهد الذى سبق أن أوردته بمناسبة الحديث  
عن « ريتشارد درايت » . لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذى نريد أن نكسبه لا يزال يستق  
إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر يتشبه إلى الجاهير  
المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حظه المادى .  
إذن . يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة . في نفس  
الوقت الذى نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهمي « لسيطرة  
الغايات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نثابر عليه . هو الذى سيحقق وحده  
جمهورنا . وبالاختصار : علينا ، فيما نكتب ، أن نكافح في سبيل حرية الفرد وفي سبيل  
الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يكن التوفيق بينهما : وإنما واجب : ألا نلجئ  
في إيضاح أن كلا منهما يستلزم الآخر .

لقد ولدنا في البرجوازية ، وعلمتنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية السياسية ، وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليهما ؛ ونظل برجوازيين بثقافتنا ، وبطراز حياتنا . وبجمهورنا الحالي . ولكن الموقف التاريخي نعيش في نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال . لتبنى مجتمعاً بدون طبقات . ولا شك أن الطبقة البرجوازية في هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير : فأمامها مخاطر أخرى يجب أن نطاردها . وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية . أن تحتفظ بضمير طيب . مادامت تجهل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما تتعلق به أفكارنا . لسنا في أقل من موقف الوسطاء . تتنازعنا هاتان الطبقتان . فنحن محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب « الصلب » . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبيعي أن يقال : إن مصدر هذا التناقض الذي يمزقنا هو أنه لا تزال تسرى فينا أسماط مذهب فكري برجوازي لم نعرف كيف نتخلص منها ؛ وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النعمة الثورية . وأنها نريد أن نجعل الأدب يقدم غايات لم يخلق لها . وليست هذه الأقوال شيئاً . ولكن ستردد أصدائها على التعاقب عند بعض ذوي الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن تنفذ إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما سيكون مغرباً أن نترك الحريات النظرية ، لنجحد جحوداً كاملاً أصولنا البرجوازية ؛ ولكن سيكون هذا كافياً في الخط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ؛ وربما يكون أبسط من هذا ألا نكثر بالمطالب المادية لنتتج « الأدب الخالص » عن ضمير صاف ، ولكننا بهذا ستختل عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن . إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولتلق أولاً في روع أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها : فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة الحججة على ذلك مادام الأدب هو نتاج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته - بوصفه نتاجاً حراً لنشاط خالق - حملة الحال الإنسانية . ومن جهة أخرى ، إذا كان تصور حل من الحلول في عمومته يتجاوز قوى الأكثرية منا . فواجبنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التركيبات الجزئية المعارضة . وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأي في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا . ولنتخذ في هذا دائماً مبدأً يوجهنا في سلوكنا ، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة ، بوصفها تركيباً موجوداً في الواقع للحريات النظرية والمادية . ولتوضح هذه الحرية في قصصنا ، وفي مقالاتنا ، وفي مسرحيتنا . وبما أن أشخاصنا الذين تصورهم في أدبنا - إذا أخذناها من بين أشخاص عصرنا - قد حرموا التمتع بهذه الحرية . فلنعرف - على الأقل - كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان وليس كافياً أن نشهر . في أسلوب جميل بالمساوي والمظالم ، ولا أن تصور نفسية أخرى ، نظهار

البراجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتي « الحريات المادية ». الطبقة البرجوازية براءة سلبية ، ولا حتى أن ننصق قلعنا في خدمة الأحزاب الاشتراكية : فلإنقاذ الأدب يجب أن نتخذ وضعاً في داخل نطاق أدبنا » لأن الأدب ، في جوهره ، اتخاذ وضع . وفي كل الميادين يجب أن نرفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها ، ولكن . في الوقت نفسه ، علينا أن نتبعد عن كل المذاهب وعن كل الحركات التي تعد الاشتراكية غاية مطلقة ، ففي نظرنا . لا يصح أن تمثل الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو - إذا فضلت تعبيراً آخر - : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تملك حريته . وهكذا . يجب تقديم أعمالنا الأدبية إلى الجمهور في صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء .

والسلبية أولاً . ومعلوم مالأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر ؛ ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ماهو خاص به وبين ما أضافته إليه التقاليد أو خداع الجائزين . وكان بعض الكتاب ، أو كتاب دوائر المعارف ، يعدون ممارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجهورية . ومادامت اللغة هي مادة الكاتب وآلته ، فمن الطبيعي أن يكون مرد الأمر إلى المؤلفين في تنظيف تلك الآلة . وحقاً ، هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالي ، ويحتمل أن يكون السبب في ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدركات عقلية دعمها كبار الكتاب في الماضي نشيت أغراضها . وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها وأهدافها ، ونوع من الاضطهاد الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تصفيه على الكلمات التي تستخدمها . فثلاً ، من الواضح أن كلمة « حرية » *liberté* لم يكن لها قط من دلالة في القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يحتفظ بكلمة ، بلبلة « *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك كلمة ، ثورة ، *révolution* كانت ترجع ضرورة إلى ثورة كبرى تاريخية . هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أن البرجوازية كانت تهمل - عن تواطؤ عام جداً فيها بينها - المظهر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لاتكاد تذكر في تاريخها « جراكوس بابوف »<sup>(١)</sup> ووجهات

(١) Gracchus Babeuf (١٧٦٠ - ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى الشعين ، وبشر كثيراً من آرائه في جريته : « حرية الصحافة » التي سميت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ - وأرأوه في رقابة الدولة وتنظيم الملكية والوظائف تعد سبقاً للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن اقتناعه بأن حوادث الثورة لمهدد كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، واتهم في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية . وحوكم ، و

نظر « روبسبير »<sup>(١)</sup> و « مارا »<sup>(٢)</sup> لتقنح تقديرها الرسمي « ديمولين »<sup>(٣)</sup> و « الجيرونديين »<sup>(٤)</sup> - نتج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة ثورة « تمرداً سياسياً يتاح له نجاح ، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ التي لم تنتج في حقيقة الأمر سوى تغير في الهيئة الحاكمة . ومن الواضح أن هذا القصور في فهم الألفاظ كان يفوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية ؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جليلة بنفسها ، وبما أن صلتها بالأدواء المكبوتة في وعى الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة في واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية ، لذلك كان يدهش المرء من المعاني الأصلية الجاف : للألفاظ ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة ، أكثر مما يدهش من نقص دلالتها . في القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفي<sup>(٥)</sup> بمثابة وضع دفائن متفجرة خفية لنسف الطبقة الحاكمة . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كان « ليتريه »<sup>(٦)</sup> و « لاروس »<sup>(٧)</sup> من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالقاموس لديهم لا

= ودافع في عماكته دفاعاً بلغياً عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب ، ولكنه حكم عليه بالإعدام ، واتهم قبل تنفيذ الحكم .

(١) Robespierre (١٧٥٨ - ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين ، وكان يثق فيه الشعب ويسميه : المصوم من الفساد ، لثافته وصلاته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرهاب ههنا بعد . وكان يريد تدعيم الفضيلة ، وتقديس الأبطال . وقد عزل وأعدم في نهاية حركة الإرهاب .  
(٢) J. P. Marat (١٧٤٣ - ١٧٩٣) طبيب وصحفي وسياسي من رجال ، الثورة الفرنسية ، وكان واسع الاطلاع في ميادين المعرفة المختلفة .

(٣) Desmoulins (١٧٦٠ - ١٧٩٤) محام وصحفي ومن كبار رجال الثورة ، دعا شعب باريس في ١٢ من يولية عام ١٧٨٩ إلى تحدى جيش الملك ، وساعد على سقوط الجيرونديين ، واحج على الطغيان في عهد الإرهاب ، فقبل حكم الإعدام فيه في ٥ من أبريل عام ١٧٩٤ .  
(٤) Les Girondins حزب سياسي في عهد الثورة الفرنسية الكبرى ، يمثل اليمينين ، كانوا ضد الملك أولاً ، ولكنهم لم يمتروا على قلبه فيما بعد ، واحجوا على بعض المذابح التي ارتكبها شعب باريس ، وقد ثار الشعب عليهم ، وقتل الثوار أكثرهم .

(٥) إشارة إلى « القاموس الفلسفي » لفولتير ، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً ، مثلاً : الروح ، للملك ، الكافر ، المسيحية ، الله ، فجوليان ... وقد بدأه فولتير في « في بوتسدام » عام ١٧٥٢ ، وكل ١٧٦٠ - وإلى جانب هجومه على المسيحية ، يدل الكتاب على بغض فولتير ونفوره البالغ للمدى للزيف والغموض والاضطهاد ، وقد أنكره البابا وأدانته البرلمان ، واضطهد فولتير ونفوره حتى اضطروا وهو إلى إظهار إنكاره ، في نفس الوقت الذي كان يؤلف قاموساً أبجدياً أكبر منه وعلى نمطه ، عنوانه : العقل .

(٦) Emile Lettré (١٨٠١ - ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضى ومن علماء اللغة مشهور بقاموسه الشهير .

(٧) Pierre Larousse (١٨١٧ - ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور بقواميسه الكثيرة التي

تظل على صبر وأطلاع واسع وعقل متبحر حر .

تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التي تطع أدب مابين الحريين بطابعها .  
مشئوها أن المظاهر المهمة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد  
نضج كامن . وبالرغم من ذلك نستخدم للدلالة عليها نفس الجهاز اللغوى . وربما لا يكون  
هذا جد خطير ، إذ لا يقصد في أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدركات العقلية وتغيير  
التعريفات : فثنا . عندما يتجدد معنى كلمة « ثورة » ببيان أنه يجب أن يدل بهذا اللفظ على  
ظاهرة تاريخية مشتملة على تغير نظام الملكية وتغير الهيئة السياسية والهجوء إلى العصيان في  
وقت معاً ، في هذه الحالة نكون قد اتخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من  
اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلاحظ  
أن أساس العمل الذى يمارس في اللغة ذو طبيعة تركيبية ، في حين كان تحليلياً في عصر  
فولتير : فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطع الأفكار الجديدة .  
مع مراقبته وهو يدخل . وهذا - على وجه الدقة جداً - عمل مناقض للعمل الأكاديمي .  
والذى يجعل عملنا معقداً كل التعقيد ، مع الأسف . هو أننا نعيش في عصر دعاية وفي عام  
١٩٤١ كان المسكران المتعاديان لا يتخاصمان إلا في الله ، مما لم يكن أمراً موعلاً في  
خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار بأهمات المبادئ .  
لأن هذه المبادئ هى التي تمارس أعظم تأثير في الجماهير . ونذكر كيف أن الألمان - مع  
احتفاظهم بالمظهر الخارجى لصحف فرنسا فيا قبل الحرب ، وبمعنوان مقالاتها . وبترتيب  
هذه المقالات ، وحتى بأشكال حروف طبعها - كانوا يستخدمون هذه الصحف في إذاعة  
أفكار معارضة كل المعارضة للأفكار التي اعتدنا أن نجد فيها . وكانوا يحسبون أننا لن  
ندرك الفرق بين الأقراص التي يراد أن نتجرعها مادام غلافها الذهبي لم يتغير . وهكذا شأن  
الكلمات ، يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة<sup>(١)</sup> . وتدعها تدخل . لأنهم  
يعلونها تخدع نظرننا ببريق معناها في القرن التاسع عشر . حتى إذا حلت في الميدان  
انفتحت . وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة . غير معروفة لأذنانا . كأنها الخيوش . وإذا  
بالحصن قد فتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته . ومن ثم تصبح المعاداة وانجادة من الأمور  
الحالة ، وقد لاحظ ذلك حق الملاحظة بريس بارين ، حين قال مامعاه : إذا استملت  
أمامى كلمة حرية » ، تأخذني حمية الحماسة ، فأستصوب أو أناقض . ولكنى لا أفهم منها

---

(١) إشارة إلى حيلة في الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين ، وهو صبح حصان  
خشبي كبير اختبأ فيه اليونانيون المقاتلون ، وأرهموا الطرواديين أنهم راحلون ، فتح الطرواديين متاربسهم ، «مض  
اليونانيون عليهم وهزمهم .

مانفهم . وهكذا نتحدث حديثاً هراء أجوف . هذا حق . ولكنه داء حديث العهد . ففي القرن التاسع عشر ، كانه ليتريه « يمكن أن يجعلنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند »<sup>(١)</sup> . أما اليوم فلم يعد هناك من حكم . على أننا بعد شركاء في الإثم . لأن هذه المبادئ الزلقة تخدم سوء نيتنا . وليس هذا كل شيء ؛ فغالباً ما لحظ علماء اللغة أن الكلمات . في العهود المضطربة ، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة ؛ فيخترق جيش من البرابرة بلاد الغال ، فيتلهى الجنود باللغة الوطنية ، فإذا هي زائفة عهداً طويلاً . ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازي . فكانت كلمة « يهودى » تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت التزعة الفرنسية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القذح ، كان يسيرا أن تتطهر منه ؛ أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها . لأن صداها يرن أشبه بوعيد أو سبة أو استتارة . وكانت كلمة « أوروبا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة . أما اليوم فلأنها تحتفظ براحة كريمة للزعة الجرمانية والاستعباد . وحتى الكلمة البريئة المجردة : التعاون collaboration<sup>(٢)</sup> أصبحت لفظاً يجلله العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معوقة ، فإن الكلمات التي كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت في هوة التوقيف أيضاً . فهي تقف في منتصف طريق معناها ، شأنها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون في منتصف تفكيرهم ، أو بعبارة أخرى : تضل في طريق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التي اعترت كلمة « ثورة » ذات دلالة هامة . وفي مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصحفي تعاون مع الألمان : « المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية » . وأضيفت إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعي : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة الحق » . وقد أمعنت الأمور في البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثاً في فرنسا بين الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعي هو التصويت للدفاع عن الملكية » [٢٤] . وعلى عكس ذلك ، من الذى هو غير اشتراكي اليوم ؟ ولأزلت أنذكر اجتماعات لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة « اشتراكي » ، « لأن الناس أفرطوا في انتفاص حرمتها » . والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة ، حتى إنى لا أدري كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب

(١) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث فلسفية بالفرنسية واللاتينية ، وكتابه الذى يشير إليه المؤلف عنوانه :

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie

(٢) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

الذى بينوه . أم لأنها على الرغم من امتنانها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم ان كلمة « شيوعي » تدل في الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكي لا يصوت للجمهوريين . وأن كلمة « فاشي » في أوروبا تدل على كل مواطن أوروبي لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن نزيد في هذا الخلط بين الدلالات ، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتي - على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس . ولا من نظرية عداة السامية ، ولا من نظرية الحرب - اشتراكي وطني ، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة - التي هي ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأي العام - تتأخمم الفاشية .

وإنما وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، فرد الأمر إلينا في شفائها . وبدلاً من أن نقول بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث في كثير من الحالات ، نوع من سرطان في كلمات . لأنماذج أبدأ من يكتبون « حصان زيد »<sup>(١)</sup> ، ولكنهم - من ناحية من النواحي - لا يفعلون شيئاً آخر سوى مايفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية ستالين الاشتراكية . ولكن ثم ماهو أشأم ، وبخاصة ، من المران الأدبي المسمى ، فيما أعتقد ، « الشعر »<sup>(٢)</sup> الشعري الذى يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تألف غامض يتردد جرسه حولها ، ويبنى على معان غامضة في تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هي تدمير الكلمات . كما كانت غاية السيريايين هي تدمير الذات والموضوع معاً . وكانت تلك هي قمة أدب الاستهلاك . ولكننا اليوم - كما وضحت - علينا أن نبني . فإذا اقتصر المرء على أن يبكي على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة - كما فعل بريس بارين - فإنه يجعل نفسه شريكاً في الإثم مع العدو . أى مع الدعاية . إذن واجبنا الأول - بوصفنا كتاباً - هو أن ندعم من جديد مألغة من مكانة . على أننا - بعد - نفكر بوساطة الكلمات . ولا بد أن نكون على قدر كبير من الغرور كي نعتقد أن فينا أنواع جبال معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها . على أني أحترس من المعانى التي لا يمكن الإفضاء بها ، فهي منبع كل عنف . عندما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التي تتمتع بها ، فلن يبق لنا سوى الضرب والإحراق والشق .

---

(١) انظر ص ١٥ - ١٦ من هذا الكتاب وهامشها .

(٢) ليس هذا هو الشعر المنشور ، إنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه في الفصل الأول شرحاً طويلاً وملقناً عليه هناك .

كلا : فلسنا نحن أفضل من حياتنا . وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا ؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ، ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة . وإذا أردنا أن نرجع إلى الكلمات قوتها ، فعلينا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ، عملية تطهير تحليلي تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية ؛ ومن جهة أخرى ، عملية توسيع تركيبها تجعلها ملائمة للموقف التاريخي . وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله للقيام بهذا الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتركنا فيه جميعاً أنجزناه على خير ، دون كبير عناء .

وليس هذا كل شيء : فنحن نعيش في عصر الخفانات . ومنها ما هو أساسي وهو ماله صلة ببنية المجتمع ، ومنها ما هو ثانوي . ومنها يمكن من شيء فإن النظام الاجتماعي يعتمد اليوم على خداع الضمائر ، وعلى البلبلة أيضاً . فالنازية خدعة ، ونزعة مشابهة « ديجول » خدعة أخرى . والنزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن أن الشيوعية الفرنسية خدعة رابعة .

وواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حساباً ، وأن نقوم بعملنا عن شرف قصد ، دون أن نتعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه ، وبما أن كل ضمير مخدوع - بوصفه شريكاً في الإثم للخدعة التي قيدته - يمنح إلى الدأب على حالته . فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا . ولنفس السبب ، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أي مصدر أتت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، وهو سيطرة الحرية في المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذي يهتما أن نبين - في كل حالة - أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية ، أو على اضطهاد مادي ، أو على الأمرين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا في فلسطين ، وسياسة الولايات المتحدة في اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نقي مواطنيها . وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم . وإنا جد صيانيين في تطلعننا إلى تغيير مجرى العالم ، فإننا نجيب بأننا لا نتوهم شيئاً من هذا ، ولكن - على الرغم من ذلك - من الأشياء ما ينبغي أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإنقاذ مكانتنا أمام أولادنا ، على أنه ليس لدينا الطمع الجنوبي في التأثير في سياسة وزارة الخارجية الأمريكية ، ولكن طمع آخر يقل قليلاً في جنونه - هو أن تؤثر في رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق - بالصدفة وبدون تمييز - ضربات كبيرة من محاربا . ففي كل حالة ، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة .



ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يحملنا على أن نرى في روسيا السوفيتية عدونا الأول ، لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها ، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية ؛ ويودون - نتيجة لهذا - أن نكرس وقتنا كله في التشهير بمظالمها وصنوف عسفها ، ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة كل الوضوح ، فلا خطر منها أن نخدع : وإذن نضيع وقتنا في الكشف عنها . وأخاف كثيراً من التنبؤ بالمصالح التي نخدعها هذه النصائح . ومهما يكن من أمراهم العنف التي هي موضع نظرنا ، فقبل أن نصدر حكماً عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلد يرتكبا ، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها . فثلاً يجب أن نبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تحملها عليها . على وجه الدقة ، رغبتها في حماية الثورة المعوقة ، ولأن ثباتها في موقفها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام . في حين أن النزعة العدائية للسامية ، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين ، ونزعتنا الاستعمارية ، ومسلكت الحكومات تجاه فرانكو ، تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذاباً لأنظار الناس وتقدهم ، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدهبها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان . سيقال : كل امرئ يعرف هذا . وقد يكون هذا صحيحاً ؛ ولكن ماجدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما ولجبتنا - يوصفنا كتاباً - أن نقدم صورة العالم ، وأن نشهد عليه . على أنه حتى إذا قامت الهجة على أن السوفيتيين والحزب الشيوعي يتابعون غايات ثورية مشروعة ، فلن يغيثنا هذا من الحكم على الوسائل . إذا اعتمد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنساني ، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل ، أو على الوسائل بحسب الغاية . ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحدة التركيبية للوسائل المستخدمة ، إذن ، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها ، وذلك أن هذه الوسائل تحطم - بمجرد مظهرها - الوحدة التركيبية التي نريد أن تندمج هي فيها ؛ وقد حوّل - في قوانين تكاد تكون رياضية - تحديد الشروط التي يكون فيها يمكن أن تكون وسيلة مأمروعة : ويدخلون في هذه القوانين احتمال الغاية ، وقربها ، وماتدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ، حتى ليحسب المرء أنه يقرأه بتام <sup>(١)</sup> وحساب الملذات . ولا

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز مشهور بقياه الملذات قياساً كميّاً ، لمعرفة المشروع من غير المشروع ، بما يسمى : حساب اللذات . وفي كتابه « مبادئ الأخلاق والتشريع » يشرح نظريته التي اشتهر بها في الثقة ، وهي ذات طابع سياسي . وفيها أن « مقياس الصواب والخطأ هو تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكثر عدد من الناس » . والألم واللذة هما السيطرة على سلوك الإنسان ، ويمكن قياسهما قياساً كميّاً تبعاً لشدةهما ومدتهما وتقتهما وقربهما . ويقاس العمل ، خلقاً -

أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الغرض نفسه كميّاً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإيقاظ الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسألة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة قد تحدث في الغاية تغييراً كميّاً ، فيكون التغيير - نتيجة لذلك - غير قابل للقياس . لنتخيل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحميمهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دعاية الخصم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن الدأب على الاضطهاد لتعلا بوضع نهاية له ! أيصح استبعاد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ! قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ، لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكذوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديريين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقوضة من أساسها بالطريقة التي يتبعونها لقمعه . وهكذا تفسد سياسة الحزب الشيوعي الغاية التي يسعى إليها ، لأن هذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان الحزائم والأخطاء ، ومن جهة أخرى ، من اليسير أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن يقال الحقيقة كلها للجند في الحرب ، وكل حزب ثوري في حرب . فالمسألة ، إذن ، مسألة قياس ، ولن يعيننا أى قانون جاهز سلفاً من فحص كل حالة خاصة وحدها . ومرد هذا الفحص إلينا وحدنا وإذا ترك السياسي لنفسه لاختار من الوسائل أسرها ، أى أنه يهبط في المنحدر . ويتبعه سواد الشعب مخدوعاً بالدعاية . وإذن ، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باضطراد استعمال العنف . وأعترف بأن العنف - في أى شكل يظهر فيه - إخفاق . ولكنه إخفاق لا يمكن تجنبه ، لأننا في عالم عنف ، وإذا كان حقاً أن اللجوء إلى العنف في وجه العنف يستهدف لخطر استدامته ، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه . ففي صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب في أسلوب على حظ لا بأس به من البيان قائلا إن علينا أن نرفض كل مشاركة آتمة مباشرة أو غير مباشرة في أعمال العنف ، من أى مكان أتى ، ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن في الغد المناوشات الأولى في حرب الهند

---

= على حسب مايتبع عنه من آلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وبما أن الداعي للعمل هو المصلحة الشخصية ، فهمة القانون والتربية هي دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يعمل سعاده تابعة لسعادة الجماعة . فالقيمة الكمية للملذات والآلام هي في دواعي العمل في معناه الحلقى والتشريعي .

الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم نقل شيئاً ، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار في الحرب : والمرة مسئول دائماً لا يحاول منعه . ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالا . وبأى ثمن . كنت سبياً في بعض المذابح ، وأتيت عملاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك . ولا أتحدث طبعاً عن الحلول الوسط ، فن الحلول الوسط تولدت الحرب . فالعنف بالعنف . وعلى المرء أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللأساسي أن يسائل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكناً ، وعما إذا كان الاستمرار في الحرب يستلزم منه الرأي العام . وعن نتائج الحرب الدولية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل . لا من وجهة نظر الخلق المجرد ، ولكن في نطاق الآمال والخاوف لغاية محددة ، هي تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفكر في المسألة الحديثة التي هي الغاية والوسائل ، لا نظرياً فحسب ، ولكن في كل حالة عينية .

ويرى المرء أن ثمّ أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهلكنا حياتنا في « النقد » . فمن الذي يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلياً يلتزم به الإنسان بجميع قواه . وفي القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجهزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً في تطهير المبركات . أما اليوم وقد أصبح الواجب - في وقت واحد - هو التطهير ، واستدراك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها في الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً . وهو يستخدم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محددًا باستخدام عقل كونه علوم الرياضيات قرنين . أصبح ، على التقيض ، هو الذي يكون العقل الحديث . بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه في نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد في نفسه حلاً وضعياً . ولكن مالذي يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى في كل مكان سوى قوانين هرمة ، وترفيعات ، وحلولاً وسطاً تتعوزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديد على عجل . فلو لم تكن قد فعلنا سوى قنّ هذه البثور المملوءة هواء ، بثرأ بعد بثر ، لاستحققتنا كثيراً من تقدير قرائنا .

على أن النقد حوالى عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ساعد على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكري . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت المبركات التي يجب نقدها تنتمي لكل المذاهب الفكرية وكل المعسكرات . فلم تعد السلبية وحدها التي يمكن أن تخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت في وضعية . ويمكن للكاتب المنعزل

أن يقتصر على واجب السلبية في نقده . ولكن أدبتنا في جملته يجب أن يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا - معاً أو مفردين - الثور على مذهب فكري جديد . ففي كل عصر - كما وضحت - يظل الأدب كله هو المذهب الفكري ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية - المتناقضة [٢٥] غالباً - لكل ما استطاع العصر أن ينتجه كي يستير ، دون إغفال للموقف التاريخي والمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن نتج أدب العمل ، فينبغي أن نتمسك بمقصدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو الحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك أن تقتصر على الشرح . فالوصف - حتى لو كان نفسياً - محض متعة من متع التأمل ؛ والشرح نوع من القبول ، فيه القماس العذر لكل شيء ؛ وكلاهما يفترض أنه قد قضى الأمر . ولكن إذا كان الإدراك في نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً كشف عنه رجاء تغيير ممكن له ، فعلياً ، إذن - في هذا العصر ، عصر الاستسلام للمصائر - أن نوحى إلى القارئ ، في كل حالة عينية ، بقدرته على الإبرام والنقض والاختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثوري في أنه لا يمكن بحال تجمله ، ويظل في ركود ، لأن الناس قد انتزعت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم ؛ وأوروبا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل ، وتبحث عن الوقوف مقدماً في صف معسكر المتصرين أكثر مما تبحث عن توقي وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية تحسب نفسها وحدها ومطاردة كخزير برى وسط قطع من كلاب ضارية متحفز لنهشه ، وأمريكا التي لا تخاف الدول الأخرى ، مذعورة بعبء نفسها ، وكلما زاد غناها زادت ثقلاً ، ونامت بشحمها وكبرياتها ، تدع نفسها تسير ، مغمضة العينين ، نحو الحرب : فيها نحن أولاء لا نكتب إلا لقليل من الناس في بلدنا ، ولحفنة من الآخرين في أوروبا ، ولكن علينا أن نجد في البحث عنهم أينما كانوا ، أي ضالين في زمينهم ، كالآبرة في كومة من التبن ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولنأخذهم في مهنتهم ، وفي أسرهم ، وفي طبقهم وفي بلدهم ، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على ألا نجعلهم يفوضون أكثر فيه : فلنبين لهم أن الحرك الأكرية آية من العامل يوجد سلفاً الإنكار الكامل للاضطهاد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولنزهم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لاحدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلوكهم الذي يجارونه بنية تجاوزه ؛ ولنعلمهم أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومستولون عن كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم لمن يضطهدونهم وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض

له المرء وما يقبله وما يريد ؛ ولنين أن العالم الذى يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا بالرجوع إلى المستقبل الذى يضعونه نصب أعينهم ، وأنه مادامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنجد منها كى نذكرهم بأن هذا المستقبل - الذى يتزلون فيه أنفسهم كى يحكموا على الحاضر - ليس إلا المستقبل الذى ينتظم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذات نفسه بوصفه كلا بفضل سيطرة «مدينة الغايات» ؛ لأن الإحساس بالعدالة وحده هو الذى يتيح الغضب على مظلمة مفردة من المظالم ، أى انه على وجه الدقة ، يتيح للمرء أن يكون منها مظلمة ؛ وأخيراً ، حين تدعوهم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها فى «مدينة الغايات» ليفهموا عصرهم ، يجب ألا ندعهم يجهلون مايشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم . كان المسرح فيما مضى مسرح «تحليل خلقى للشخصيات» : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحويل فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت فى مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل فى هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فالأبطال حريات أخذت فى القفح ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختار . ونتمنى أن [يصير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل المسرح الجديد ؛ أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب ؛ فى بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، لبيين الأدب لنا فى كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - فى معنى من معانيه - بمثابة مصيدة قتران : جذران فى كل مكان ؛ فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من خارج يختار منها . فالمخرج شئ يبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يشكر كل يوم .

سنفقد كل شئ على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطان التى تسمى للحرب . واختيار روسيا معناه التخلي عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى فى الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعى بمنعها ، فى حالة انتصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدد لكتاتورية البؤس . ولكن بعد انتصار أمريكا ، وحين يستأصل الحزب الشيوعى ، وتصير الطبقة العاملة مثبطة الهمم ، لا وجهة لها ، وبعبارة أحدث : ممزقة تمزيقاً ذرياً ، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ماهى سيدة العالم ؛ أو يعتقد

المراء أن نتاح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر؟ سيقال : يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة . على أفى ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التى أعرف . ولكن ماذا يضطرننا إلى الاختيار ؟ أو نصنع حقاً التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات . لا لشيء سوى أنها معطيات ، وحين ننضم إلى جانب الأقوى ؟ وفى هذه الحال ، كان على الفرنسيين جميعاً ، حوالى عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان . كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإذن ، الأمر - على نقيض ذلك - جلى فى أن العمل التاريخى لم ينحصر قط فى اختيار بين المعطيات الغفل . ولكنه كانت له دائماً خاصية ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام المجموعات نزعة تجريبية محضة وساذجة ، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية فى العلم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه فى فلورنسا يختارون من بين المجاميع « . فى حين اخترع توريتشلى الضغط الجوى ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ، بأنه حين يكون شئ خبيثاً عن العيون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه . فلماذا ، وبأى مركب نقص ، يرفض الواقعيون بيننا - فيما يخص العمل التاريخى - قوة الخلق هذه فى حين ينادون بها فى كل مجال آخر ! ويكاد يكون العامل التاريخى دائماً هو الإنسان . حين يوضع أمام قياس الإحراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة بعد ثالث لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية . أما أوروبا الاشتراكية ، فليست « فى الاختيار » ، لأنها غير موجودة . فهى تتطلب أن تصنع . ولن يكون ذلك أولاً مع انجلترا التى يحكمها تشرشل ، لا ، ولا مع السيد بيفين : بل على القارة أولاً ، واتحاد جميع هذه البلاد التى لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قد فات الأوان ، ولكن ماذا يدرون من الأمر ؟ وهل حاولوه مجرد محاولة ؟ تم دائماً صلاتنا مع جيراننا الأذنين عن طريق موسكو أو لندن أو نيويورك ؟ فهل يجهلون أنه توجد كذلك طرق مباشرة ؟ ومها يكن من شئ ، ومادامت الظروف لم تتغير ، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا اشتراكية ، أى من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية ، والتى فيها كل فرد - فى انتظار ما هو خير - يتنازل عن جزء من سلطانه لمصلحة المجموع . وفى هذا الفرض وحده سيقب لنا أمل فى تجنب الحرب ، وفى هذا الفرض وحده سيقبل سريان الأفكار حراً فوق القارة وسيجد الأدب من جديد موضوعاً وجمهوراً .

\*\*\*

هاهى تلك واجبات كثيرة معاً - ولكن سيقولون إنها جد متفرقة . وهذا حق . ولكن

قد أوضح « برجسون » أن العين وهى عضو معقد غاية التعقيد إذا استعرضنا وظائفها منفردة بعضها بجانب بعض ، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة ، متى أحللتها محلها فى الحركة الخالقة للتطور . وهذا شأن الكتاب : فإذا أحصيت - تحليلياً - الموضوعات التى يشرحها « كافكا » ، والمسائل التى يضعها ، فى كتبه ؛ وإذا اعتدلت بعد ذلك - برجعك إلى فترة ابتدائه لمهنته - بأنها كانت بالنسبة له هى الموضوعات التى عليه أن يعالجها . والمسائل التى عليه أن يضعها ؛ فسيبرك الذعر . ولكن ماهكذا يصح أن ينظر إليه : فعمل « كافكا » الأدبى رد فعل حر موحد للعالم المسيحى اليهودى فى أوروبا الوسطى ؛ وقصصه تجاوز تركيبي لموقفه بوصفه إنساناً ، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً ، وبوصفه مخطوباً لفتاة ، وبوصفه أسمى المراس ، وبوصفه مصدوراً ، وما إلى ذلك من الأوصاف ، كما كانت كذلك قبضة يده ، وابتسامته ، ونظراته التى كان يعجب بها كثيراً ما كس برود . وتحليل الناقد تذوب هذه الأمور إلى مسائل ؛ ولكن هذا الناقد على خطأ . إذ تجب قراءتها فى « حركتها » .

هذا ، ولم أرد أن أملى واجبات على كتاب جيلى : فبأى حق أفعل هذا ؟ ومن الذى رجائى أن أفعله ؟ كما أنى أفعله ؟ كما أنى كذلك لا أستسيغ البيانات المذهبية . وإنما حاولت وصف موقف ، بآماله ومخاوفه ، وتوعدهاته ، وحواجزه ؛ إنما ينشأ أدب العمل فى عصر الجمهور الذى لا وجود له . ذاكم هو المعطى ، ولكل امرئ مخرج . ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته . فإذا تسربت إلى نفس الكاتب سرعة البت فى هذه المسائل ، كما هى حالتى ، أمكن توكيد أنه سيقترح لها حلولاً فى الوحدة الخالقة لعمله ، أى فى حال عدم التميز لحركة الخلق [٢٦] .

ولا شئ يؤكد لنا أن الأدب خالد ، وحظه اليوم ، وحظه الوحيد ، هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ونجب أن نقامر بلعب دوره ، فإذا خسرنا - نحن معشر الكتاب - فثباً لنا . ولكن ثباً للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل فى ذات نفسها . فتكتسب شعوراً باتساً ، وصورة لنفسها يعوزها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تعويرها وتحسينها . ولكن فن الكتابة - بعد - ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية الثابتة ، فهو من صنع الناس ، يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلاة محضة ، تردى المجتمع فى حماة الأمر المباشر . أى الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . وبقيناً ليس كل هذا من الأهمية بمكان ، فيسير كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ؛ ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان .

## تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .  
[٢] حينما مررت بنيويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطا من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الموحش » Miss. Lonelyheart من تأليف « ناتاناييل وست » Nathanail West ، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الموحش » Lonelyheart ؛ وكانت عانساً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعندما بينت لهذا الوسيط خطاه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذى كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاح منى ، أخذ كل منها يسأل من جديد ، فعلم أن « وست » مات منذ سنين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . ويبدو أنه كان له حساب في مصرف بنيويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهانندو »<sup>(١)</sup> لها نفس هذه الصفة في عجائبها . ولكن مع سيات أخرى غالبية على هذه العجائب التي تصوير سلبية شيطانية . وعلى حسب مايفكر كثير من الناس : القداس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحراً من بهرجها الحلال .

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من طرق التفكير عن روية ، أى أن يألف المرء اللجوء إلى التخويف ، وإلى مبدأ السلطة ، وأن يأنف ويحدد البرهنة والمناقشة . وهذا هو الذى يكسب نصوص السيراليين التوكيدية مظهراً شكلياً محضاً ، ولكنه مزعج في كتب « شارل »<sup>(٢)</sup> مورا « السياسية » .

[٥] شبه آخر مع فئة العمل الفرنسى «<sup>(٣)</sup>» التى أمكن لشارل مورا أن يقول عنها إنها لم

---

(١) Marcel Johandeau من كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفي بوهو في النقد قد شرح ماحاه : « صوفية الجحيم » في العقيدة المسيحية ، أى اعتلاء للمسيحية الحشية من الشر أساساً للاعتقاد في الخلود .

(٢) Charles Maurras ، انظر هامش ص ٢٢٢ .

(٣) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الاتجاه الوطنى ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ماأعلنت أنها ملكية ، وتغللت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عصابات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .



تكن حزباً ، ولكن مؤمراً . ألا تشبه حملات السرياليين التأديبية شيطنة فئة حزب الملك .

[٦] هذه الملاحظات المأدبة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والهجوم كانا أبعد من أن يعملا على الاقتناع ، بل جعلاني أستغرق في الاعتقاد بأن السريالية فقدت أهميتها في الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أكثرية المدافعين عنها اختاريون<sup>(١)</sup> . وهم يعملون منها ظاهرة ثقافية ذات أهمية عظمى ، ومسلماً يقتدى به . وهل يعتقدون أن السريالية لو كانت لا تزال حية ، كانت ستقبل أن تضع توابل « فرويد » على النزعة العقلية السمحة لدى السيد « فرديناند »<sup>(٢)</sup> ألكيه ؟ وفي الواقع كانت السريالية ضحية المثالية التي طالما كافحت ضدها ، فجالات : « يوميات »<sup>(٣)</sup> أدبية « وه البنبوع » و « لافونتين »<sup>(٤)</sup> و « ملتي »<sup>(٥)</sup> الطريق « بمثابة جيوب المعدة التي لا تقي عن هضم السريالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر للسيد « كلودموريك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على ذوبان المذاهب الفكرية بعضها في بعض في قوله : « يحارب الإنسان الإنسان ، دون علم بأنه يجب أن تتحقق - أولاً - جبهة مشتركة من جميع العقول ضد بعض المذركات العقلية الضيقة الزائفة التي تخص الإنسان . ولكن هذا هو مانعرفه السريالية ، وتنادى به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعات من مشروعات المعرفة ، تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء فيما يخص الطرق التقليدية للتفكير والإحساس » ؛ نقول : لو أنه قرأ ذلك لاحقاً ، يقيناً ، قائلاً : السريالية لم تكن « مشروع معرفة » فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بجملة « ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ، ولكن نريد تغييره » ؛ ولم ترد السريالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقول » التي تعيد إلينا الذكرى الحلوة للحشود الشعبية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من الحمق ، أكدت السريالية دائماً تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد ؛ ولو كانت فيها جبهة مشتركة من جميع العقول (على أن

(١) éclectiques أى الذين يختارون ما يريدون من كل مذهب من المذاهب دون أن يتمسكوا بواحد منها .

(٢) Fernand Alquié أستاذ في السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة : موضوعها « العقلية » الكلاسيكية ، و « ديكرات » ، وله كتاب : النزعة الإنسانية السريالية والنزعة الإنسانية الوجودية ، وأخيراً : « فلسفة السريالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥ .

Gazette des Lettres (٣)

Fontaine (٤)

Carrefour (٥)

التعبير بالقول في صيغة الجمع ما أقل ملاءمته للسيرالية !! ) لأنت بعد الشر عهد ازدهارها . لم تكن تسمح أن يعكف الناس عليها هكذا ليفهموها . فقد شأنها في ذلك شأن الحزب الشيوعي - تعد أن كل من ليسومها كلية وبل اسر ضدها . فهل تفهم السيرالية اليوم الحيلة التي اتخذت منها موضوعاً لها ؟ ولتحرر سأكشف ، إذن ، عن أن « جورج باتاي » - قبل أن يخبر علانية « ميرلوبونتي » بسحب من أجلا مقاله - أخبره عن غرضه في التحول عن مذهبه . وأنداك « البطل السيرالي : « ألوم » بريتون » أكبر اللوم ، ولكن يجب أن نتحد ضد الشر وهذا كاف . وأعقد أني أقدر السيرالية حين أعود إلى عهد حياتها المشبوبة قصدها . أكثر مما أقدرها حين أحاول تمثيلها من مداراة . وحقا لا تتلائم السير مع ذوق ، لأنها - ككل الأحزاب الاستبدادية - تؤكد استدامة نظراتها ، لتخضع ذلك - تغير نظراتها تغيراً مستمراً ، ولهذا لا نحب هي أبداً أن يرجع المرء إلى السالفة . وكثيراً من النصوص التي أجدها اليوم في فهرس المعرض السري عنوانه : « السيرالية عام ١٩٤٧ » - وهي نصوص اعتمدها رؤساء الحركة - النزعة الاختيارية<sup>(٢)</sup> الودية لدى السيد « كلودموريك » منها إلى صنوف القمر للسيرالية الأولى . وهذه ، مثلاً ، بضعة أسطر للسيد « باستورو » sau « التجربة السياسية للسيرالية ، تلك التجربة التي جعلتها تدور حول الحزب الشر عشرة أعوام ، لها نتائجها الواضحة كل الوضوح . ومحاولة الاستمرار فيها بمثابة الا قياس من أقيسة الإحراج حدّاه : فسادها أو ضياع تأثيرها . وفي هذه التحجيرة للبواعث التي دفعت السيرالية فيما مضى إلى شروعاتها في عمل سياسي . وهذه مطالب مباشرة في ميدان الفكر ، وعلى الأخص في ميدان الأخلاق ، بقدر ما للبحث عن الغاية البعيدة ، وهي التحرير الكامل للإنسان ، ثم متابعة الحزب الشر الطريق الذي التزم به من مؤازرة الطبقات . على أنه من الواضح أن السياسة التي تكون أساساً لتحقيق مال الطبقة العاملة ، ليست هي ما يدعونه سياسة المعارضة للحزب الشيوعي ، ولا سياسة الفئات الصغيرة الفوضوية . . . فالسيرالية - التي ما تقوم به من دور في المطالبة بإصلاحات لا حصر لها في ميدان الفكر - وعلى الإصلاحات الخلقية - لم يعد يمكنها أن تنشئ تأثيراً لها عن طريق المشاركة في عمل

(١) Merleau - Ponty من الفلاسفة المعاصرين وأستاذ في السربون ، وله اتجاه خاص في

(٢) هي أن يختار المرء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة ، دون التزام بواحد منها .

غير خلقى بالضرورة . كما لا يمكنها . ما لم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايةا التي تسعى للوصول إليها - أن تشتبك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيرالية ، إذن . منطوية على نفسها . ولا تزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات وإلى تعجل تحرير الإنسان . ولكن بطرق أخرى . ( وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جمل متواردة على نفس المعنى في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » Rupture Inaugurale . وهو تصريح للجماعة السيرالية في فرنسا في ٢١ من يونيو عام ١٩٤٧ ص ١٤ - ١٧ ) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ المرء ملاحظة غابرة هذه الكلمة : « إصلاح » . كما يلحظ اللجوء غير المألوف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيرالية في خدمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردناه يؤكد ، بخاصة . مقاطعة السيرالية للماركسية ، ومفهوم الآن أنه يمكن التأثير في البنية <sup>(١)</sup> العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا <sup>(٢)</sup> الاقتصادية . سيرالية « خلقية » و « إصلاحية » تريد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية : هذا ما يبعث في المرء شعوراً بالثألية على نحو خطير . وبقي لنا تحديد الوسائل الأخرى التي يحدوثنا عنها . هل ستتحقق السيرالية بقوائم جديدة للقيم ؟ وهل ستنتج مذهباً فكرياً جديداً ؟ كلا ، إذ السيرالية تصرف همها في نشدان مقاصدها الدائمة . من انتقاص المدينة المسيحية ، والتمهيد لسيطرة النظرة العامة الفلسفية كما هي عند الألمان . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . والمدينة الغربية - في اعتراف « باستورو » نفسه - مدينة محنصرة ، تهددها حرب فسيحة . كل همها هو دفن هذه المدينة ، ويتطلب عصرنا مذهباً فكرياً جديداً يتيح للإنسان أن يحيا ، ولكن السيرالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة المسيحية في العقيدة الكاثوليكية . على حسب ماسنها القديس « توما » <sup>(٣)</sup> . وكيف تستطيع مهاجمتها ؟ أبعرضهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الحلوى سرعان ماتذوب بالامتصاص . أولى أن نعود إلى السيرالية الحقيقية ، كما تراءى في هذه المؤلفات : « مطلع النهار » <sup>(٤)</sup> و « نادجا » <sup>(٥)</sup> و « الأواني المستطرقة » <sup>(٦)</sup> .

---

(١) و (٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قولهم بتأثير البنية الدنيا العليا في المجتمع ، بحيث تكون الثانية سبابة انعكاس الأولى ، ولهذا أثره في أديهم وتقدمهم ، وقد شرحنا آراءهم وتقدناها في كتابنا : التقدي الأدنى الحديث .

(٣) Thomas D'Aquin ( ١٢٢٥ - ١٢٧٤ ) كانت فلسفته الدينية أساساً للكاثوليكية .

(٤) و (٥) و (٦) هي مؤلفات « أندريه برتون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب : ( ١٩٣٤ ) ، Nadja ( ١٩٣٧ ) ، Point du Jour. Les Vases Communicants ( ١٩٣٧ ) .

ويؤكد «ألكيه» و«ماكس بول فوشيه» تأكيداً قاطعياً أن السيرالية محاولة للتحرير . وعلى حسب أقوالها يراد منها تأكيد حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معها ؛ وهذا ما أرادته السيرالية . وفي هذا حقاً تبين عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلاحظ أن فكرة الكلية تتم عن عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارت النزعة النازية ، والنزعة الماركسية ، وتثير اليوم النزعة «الوجودية» . وبقينا ، علينا أن نعود إلى «هيجل» بوصفه مصدراً لكل هذه الجهود . غير أني أتبين - في جلاء - تناقضاً خطيراً في أصل السيرالية : وإذا استعملت لغة «هيجل» أقول إن هذه الحركة كانت تعتوى على الإدراك العقل لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها «أندريه برتون» : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية المقروءة . وحقاً : كلية الإنسان - بالضرورة - تركيبة ، بمعنى أنها الوحدة العضوية المحملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرير الذي يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية ولا أبحث الآن في بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فعلوم أي مقتنع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدل هذا على أن علينا أن نعرف - ابتداء - كل المضمون القطري للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ؛ ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقف على ذات أنفسنا في الوحدة - الجلييلة العميقة معاً - لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيرالية - لأنها ثمرة عهد معين - تضيّق ، ابتداء ، من المخلفات المضادة للنزعة التركيبية : فتبدأ أولاً بالسلبية التحليلية التي تمارس تأثيرها على الحقيقة في شئون الحياة اليومية . وقد كتب «هيجل» في الشك قائلاً : يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يفنى «الموجود - في - العالم» ، يفنّيه في التنوع المتعدد لتعييناته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة - في داخل التعدد في أشكال الحياة - سلبية واقعية . والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبي بازاء الوجود المتحقق في صورة الغير ؛ إنه ، إذن ، يناظر الرغبة والعمل («راجع كتاب ظاهريات الروح ، ترجمة هيوليت ، ص ١٧٢) وكذلك الحال فيما يبدو لي جوهرياً في النشاط السيرالي ، إنه نزول الروح السلبية إلى العمل : فسلبية الشك تصير عينية ؛ فقطع السكر التي اخترعها «دي شان» مثل المنضدة في شكل ذئب ، كلاهما عمل من الأعمال ، أي هي على وجه الدقة الهدم عينيّاً الصادر عن جهد للأشياء التي لا يهدمها الشك إلا قولاً . وأقول مثل ذلك فيما ينقص الرغبة ، فهي تقوم من المقومات الجوهرية للحب السيرالي . ومعلوم أنها رغبة استهلاك

وتدمير . وفي ذلك نرى الطريق الذى تسلكه السيربالية ، وأنه يشبه - على وجه الدقة -- تجسيّدات الوعى الذى تحدث عنه « هيجل » فى فلسفته ؛ فالتحليل البرجوازى هدم مثالى للعالم ، بالهضم ؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذى سعى به هيجل الرواقية حين قال : « ليست هى إلا قصوراً عقلياً للسلبية ؛ فهى ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعى السيد » . وعلى النقيض من ذلك السيربالية التى تنفذ فى هذه الحياة مثل وعى العبد .

وهذه هى قيمتها بقيتنا ، ومن ، ثم دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعى العامل الذى يشعر بخيرته فى العمل . غير أن العامل يهدم لبنى : فباجتثاثه للشجرة يعمل الخشب والوتد . فیتعلم ، إذن ، وجهى الحرية التى هى السلبية البناءة . والسيربالية ، باستعارتها طريقها من التحليل البرجوازى ، تمكس هذه الطريقة : فبدلاً من الهدم لأجل البناء ، تبنى هى لأجل الهدم . فالبناء عندها مستلب دائماً ، فهو يذيب نفسه فى طريقة الغاية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقى والهدم رمزى ، يمكن ، أيضاً ، أن يدرك الموضوع السيربالي مباشرة على أنه غاية نفسه . فهو - على حسب وائجه الانتباه إليه - « سكرٌ خام » أو معارضة فى ماهية السكر . ويبدو الموضوع السيربالي - بالضرورة - ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنسانى معكوساً ؛ وبصفته هذه ، يحتوى فى نفسه على نقيضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بشكوته أن يزعم أنه ، فى وقت معاً ، يهدم الحقيقى ويخلق - شعرياً - شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفى الواقع ، حين يتم تكوين الشئ السيربالي على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى . يصبح لاشئ سوى الدلالة المبلورة للهدم الممكن للعالم . وه الذئب - المنفردة - فى المعرض السيربالي الأخير ، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكى يسرى فى أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضة مزدوجة ، فهو معارضة الحى لما لا حياة فيه ، ومعارضة مالا حياة فيه للحى . ومجهود السيرباليين محصور فى تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم فى نفس حركة واحدة ؛ ولكنها يعوزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ، ويتناسبهم تقديم الحركتين الخالفتين كأشياء مذبذبان فى وحدة جوهرية ، وكأن كل واحدة منها هى الجوهرية فى نفس الوقت ، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة . فالشئ المخلوق المهذوم يثير توتراً فى فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو - على وجه الدقة -- الحركة الخالقة السيربالية : فالشئ المعطى مهذوم بالمجادلة الباطنة . ولكن الجدال نفسه والهدم كلاهما موضوع جدال ، بدوره من جانب الطابع الوضعى . ومن جانب الموجود الآتى العينى للخلق . ولكن هذا الثقل اللوى المزعج الذى يتسم به المحال ليس

شيئاً في حقيقة الأمر ، وقصاراه أن يكون فجوده بين حدى التناقض يستحيل ملؤها .  
والقصد هنا إثارة السخط - كما عرفه بودلير - إثارة فنية . دون أن يوجد لدينا بيان ولا  
عيان عن شيء جديد ، ولا أى فهم مادى ، ولا أى فهم لمضمون ، ولكنه شعور فكرى  
نظرى خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيربالية تعبير هيجل في  
الشك : قائلاً « في السيربالية » يقوم الوعي حقاً بالتجربة من نفسه بوصفه وعياً متناقضاً  
مع دخيلة نفسه . وعلى الأقل ، هل سيأخذ في الدوران حول نفسه ليقوم بعملية تحول  
فلسفية ؟ وهل الموضوع السيربالي ستكون له القيمة الفعلية العينية التي للفرض القائل  
بالجنى الخبيث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سيربالي ثان : فقد وضحت أن  
السيربالية ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة . وحبا العميق للمادية قادها إلى النزعة  
المادية (لأن المادية هي موضوع صنوف هدمها وعماده العميق الجوانب) . فهي ، إذن ، لا  
تلبث مباشرة أن تستر هذا الوعي الذي اكتشفته لحظة ، فتعطى التناقض قواماً جوهرياً .  
فلم يعد قصدهم هو توتر الذاتية ، ولكن توتر تركيب موضوعي للعالم . اقرأه الأوانى  
المستطرفة ، فالعنوان مثل النص يدلان على انعدام التأمل انعداماً مؤسفاً ، فالحلم  
واليقظة آنيان مستطرقان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فهما مد وجزر بدون وحدة  
تركيبية . وأفهم جيداً أنه يقال لى : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تصنع ؛  
وهذه ، على وجه الدقة ، هي الغاية التي تقصد إليها السيربالية . ويقول  
أيضاً أرباميزى : « تبدأ السيربالية من الحقائق المتميزة للشعور والاشعور ، وتتجه  
نحو تركيب هذه المكونات » . مفهوم ؛ ولكن بأى شيء تقصد إلى القيام به ؟ ماهى أداة  
التأمل ؟ فروبة مجموعة جنيات تدور كلها حول شجرة بقطين (حتى لو كان هذا ممكناً ، وهو  
مأشك فيه) هو خطط الحلم بالحقيقة ، وليس هذا توحيداً لها في شكل جديد يدعم في  
ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تخويرها وتجاوزها . وفي الحقيقة ، نحن دائماً في  
منطقة الجداول : فاليقظة حقيقة ، مدعمة بالعالم الحقيقي كله ، تعارض هذه الجنيات  
الشاحبات التي تجرى على جسدها ؛ والجنيات ، على العكس ، تعارض هذه الشجرة  
المتسلقة . ويبقى الوعي شاهداً وحيداً لهذا الهدم المتبادل . وملاذاً وحيداً ؛ ولكنه لا اعتداد  
به . وحين نرسم أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنوم هو الذى تلتهمه البقطة : فالشيء المريب  
قد أمسك به في وضوح الأنوار الكهربائية . ووضع في حجرة مقفلة ، في وسط أشياء  
أخرى ، على مترين وعشرة ستيمرتات من جدار ، وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر ستيماً  
من جدار آخر . فيصبح شيئاً من العالم بوضفه خلقاً وضعياً . ولا يفلت من العالم إلا

بوصفه سلبية محضة (وانظر هنا بنظرة السيراليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك ، وبديهي أنه لا مجال أبداً هنا لمناقشة ما إذا كان السيراليون يفكرون كما أفكر أن الطبعيتين متميزتان أصلاً ) . وهكذا يكون الإنسان السيرالي إضافة أو خطأ . ولكنه لا يكون أبداً تركيباً . وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدنيين للتحليل النفسى . فهو يتحفظهم ، على وجه الدقة ، تحت اسم « العقد النفسية » بنموذج لهذه التأويلات المتناقضة ، المتكاثرة ، التى ليس بينها تلاؤم . والتى يستخدمنها فى كل مكان . وحقاً هذه « العقد النفسية » موجودة . ولكن الذى لم يلحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبية معطاة من قبل . وهكذا يكون الإنسان الكلى - عند السيرالية - هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر . وحين أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموها حواجز التضاد ؛ فهذا البهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية . كما رجعت أنواع التضاد فى عالم الحس بأفلاطون إلى الصور العقلية ؛ ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون ؛ وفى هذا الرواقى المقلد الغامض - الذى هو الشعور بالنسبة لهم - تبدو وتغنى أشياء تهدم نفسها بنفسها ، تشبه الأشياء شهباً صارماً ، تدخل عن طريق العينين أو من الباب الخلفى . وتدوى أصوات ضخمة بدون أجسام ، شبيهة بالصوت الذى نعى الإله « بان »<sup>(١)</sup> . وهذه المجموعة الشاذة تثير فى الذهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير المادية . وبعد هذا - لأجل الاستعاضة السحرية ، بطريق المشاركة ، وهى وحدة تظهر بدون ضابط ، ويسمونها : « الصدفة الموضوعية » - ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوبة للنشاط الإنسانى . فهم لا يخربون المجموعة ، ولكن يحصونها . ثم السيرالية حقاً : فهى إحصاء ، ولكنها ليست تحريراً ، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره ؛ وإنما يراد الصراع ضد ماتردت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الخطوة . والسيرالية حافلة بما هو جاهز ، جامد وبها رعب من النشوات والولادات . فالخلق عندها ليس هو أبداً صدوراً عن شئ آخر ، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل . ولا الحمل باللقاح ؛ وإنما هو الانبجاس من العدم . والظهور

---

(١) Pan إله القطعان والرعاة فى الأساطير اليوناني ، كان يظهر فى شكل تيس ، ويتكرر فى أشكال أخرى كثيرة ، وبشر الرعب المفاجئ . ويحكى بلوتارخوس أنه فى عهد الإمبراطور الرومانى تيربوس الذى حكم من عام ١٤ - ٣٧ بعد الميلاد ، مالت سفينة نحو الشاطئ ، وسمع منها صوت هائل نعى الإله « بان » ، وقد استل هذه الأسطورة بعض المسيحيين فى دلالتها على ميلاد الدين المسيحى .

المفاجئ لشيء مكون كل التكوين من المجموعة ؛ وفي حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السيريالية . إذن . أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشياء . ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السيراليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية ، ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس صحيحاً كل نصيحة . أولاً ، لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والتفحص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بعضهم مدائى ألاغيرهم الرغبة إلا بمتجاتها . كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسى . وهكذا تكون رغبة شبيهة . ومجموعة . غير أنه ، بدلا من الارتقاء من الأشياء (الأعمال التى أعوزها لتحقيق . والصور الرمزية للحلم وما إليها) إلى مصادرها الذاتية (التي هى الرغبة فى معناها الخفيق) . يبقى السيراليون جامدين فى نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هيئة ولا تبهم فى ذاتها ، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلى لأنواع التناقض التى توضحها العقد النفسية . ومتجاتها . وما أقل ما نجد المرء من أشياء جد غامضة لدى «بريتون» فيما يخص المشعور والغريزة الجنسية . فالذى يثيره ليس هو الرغبة فى طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة . مما يمكننا أن نسميه مستعيرين تعبيره «سبرز» : رموز اللذة فى العالم . فلم يكن قط ما أدهشنى .. عند من خالطهم من السيراليين . والسيراليين سابقاً – هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية فقد عاشوا صنوفا من العيش متواضعة وحافلة بالمحرمات ، فأنواع العنف المتفرقة لديهم تحملنا على التفكير فى التقلصات غير الإرادية التى تعترى من تخبطه الشيطان من المس أكثر مما تحملنا على التفكير فى عمل منظم . على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف العقد النفسية . وفيما يخص تحرير الرغبة ، بدا لى دائما أن كبار كلاب الحراسة فى عصر النهضة . وحتى الرومانتيكيين ، قاموا بجهود أكثر من جهود السيراليين وسيقال : إن السيراليين ، على الأقل ، شعراء عظام . هينياً ؛ وهذا مجال تفاهم . وقد صرح بعض السذج أتى «نبد الشعراء» «أوه ضد الشعر» . تعبير أحق ، لا يعادله فى الحمق إلا القول بأن ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى النقيض من ذلك . أعترف بأعلى صوتى أن السيريالية هى الحركة الشعرية الوحيدة فى النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب فى اعترافى إلى القول بأن السيريالية ساعدت . فى ناحية من نواحيها ، على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذى نخوره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان ، ولكن الذى نخوره إنما هو الخيال المحض : وإذن ، على وجه الدقة ، من العسير التوفيق بين العمل والأمر الخيالى المحض . وأجد اعترافاً



مؤثراً بذلك لدى سيرالي من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه<sup>(١)</sup> يمهّد للاعتقاد في صدقه اعتقاداً كاملاً .

« يجب أن أعترف وربما لا أكون وحيداً بين من لا يسترضون في يسر ) بأنه فجوة بين شعوري بالتمرد ، وحقيقة حياتي . ثم مجالات الحرب الشعرية التي أباشرها ، والتي يعاوتني على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقائي . وبالرغم منهم ، وبالرغم مني . قلنا أعرف كيف أعيش .

« وللجوء إلى الأمر الخيالي لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعميل التاريخ ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للفسور التي نصلنا - في وقت معاً - بالحقيقة وبالأخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية للإنسان وحده » . ( إيف بونفوا . في مقاله : الجود في الحياة ، في : السيرالية عام ١٩٤٧ : ص ٦٨ )

ولكن فيما بين الحربين ، كانت السيرالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبه سابقاً : فحين كان السيراليون يوقعون بيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جماعتهم ، ومحددون طريقة للعمل الاجتماعي ويدخلون في الحزب الشيوعي ، ويخرجون منه في ضجيج ، ويتقربون من « تروتسكي » ويهتمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون في العمل بوصفهم شعراء . وقد يجاب عن هذا بأن الإنسان وحده ، وأنه لا يقسم إلى سياسي وشاعر . وأظن موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أنني أجد من الراحة في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يعملون من الشعر نتاجاً من منتجات الآلية ، في حين يعملون من السياسة مجهود فكر واع . على أن هذا القول - بعد - حقيقة مبتدلة ، صحيحة وزائفة معاً ، ككل الحقائق والابتذالات . لأنه إذا كان الإنسان هو هو ، وإذا كان له طابعه - أيّنا يوجد - من ناحية من نواحي صفاته ، فلا بد لهذا أبداً على نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر ، فلا يصح أن نستتبع من هذا أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر امرؤ أنه يتملق السيراليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شعراء ؟ وعلى الرغم من

---

(١) لأن اسمه كما سيذكر بعد هو Bonnefoy ومناه حسن التبة .

ذلك . من الجائز لكاتب . يريد أن يكشف عن وحدة حياته وعمله - أن يبين . في نظرية له . اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه النظرية لا يمكن أن تكون إلا نثراً . ويوجد نثر سيرىالى . وهو وحدة الذى درسته في الصفحات التى يرمونها بالإثم . غير أن السيرىالية لا يمكن فهمها . فهى مثل « برونه »<sup>(١)</sup> . تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة . وإذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصيح أنها شعر خالص وأن الآخرين يغتالونها . وإنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ماتدل عليه هذه الأقصوصة التى يعرفها كل الناس . ولكنها غنية الدلالة : كتب « أراجون » قصيدة اتضح أنها حرضت على جريمة اغتيال . وبدأ البحث عن الآثم . وأتذاك أكدت الجماعة السيرىالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر : فإن ماينتج عن « الآلية » لا يمكن أن يكون كالمقاصد المدبرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر مختلف عن « الآلية » كل الاختلاف . وإذا رجل ينتقض غضباً معلناً في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني . وإذا الجاني ينزعج . وفجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه . ويدهش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذى قد حدث : حاولت القيام ببحث في التقدر لواقع الحقيقة « السيرىالية » في إجمالها بوصفها التزاماً في العالم . في حدود ماحاول السيرىاليون توضيح دلالتها في النثر . ويجيبونى أنى أسبب الشعراء . وأجد قيمة ماضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكهم في عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة . فقد كانوا يريدون أن يفجروها . وأن يحطموا الحواجز بين الذاتى والموضوعى . وأن يصنعوا الثورة « بجانب طبقات العمال .

ولنختم قولنا بأن السيرىالية تدخل في فترة انطواء . وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعى . وتريد أن تقض حجراً ببيان العقيدة الكاثوليكية كما سنها القديس « توما » . حسن جداً . ولكنى أسأل : أى جمهور يحسبون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة أخرى : في أية نفوس يحسبون أنهم يخربون المدينة الغريبة ؟ لقد قالت السيرىالية ، وكررت قولها ، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة في العمال . وإنهم ليسوا - بعد - في مستوى التأثير بها . والوقائع تصورها . فكمن من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى نقيض ذلك ، كم من البريجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا سلبياً : هو أن يدمروا في عقول البريجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التى لازالت فيها . وهذا ما أردت أن أقيم الدليل عليه .

(١) Protée ، إله من آلهة البحر في الأساطير اليونانية ، ابن نبتون ، ورث على أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع ، ولذا كان كثيراً مايسأل عما سيقع ، ولكى يهرب ممن يسألونه كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد .

[٧] التي تكوّن خصائصها - على الأخص - منذ مائة سنة . بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، في سمات موهبتهم .

[٨] أكد « بريفو » ، أكثر من مرة ، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية ، ولكنها الأبيقورية <sup>(١)</sup> التي راجعها وأصلحها « ألان فورنييه » .

[٩] إذا لم أتحدث سابقاً عن « مالرو » ولا عن « سانت إكزوبيري » ، فذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلمهم أكبر قليلاً في السن ولكن . حين احتجنا - لكي نكتشف أنفسنا - إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع كان للأول [مالرو] الفضل في الاعتراف - منذ كتابه الأول - بأننا كنا في حرب . كما كان له نفس الفضل في خلق أداب حرب . في حين كان السيراليون . وحتى « دربو » يكرسون جهدهم في أدب سلم ؛ وأما الثاني [سانت إكزوبيري] فإنه عارض الذاتية وهذوه التأمل السلبي لدى أسلافنا ، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السبات الكبير لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يجعل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ - في نهاية هذا الفصل - أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هي الحرب والبناء ، البطولة ، والخلق والعمل ، والملك والوجود . وحين أقول : « نحن » : أعتقد نتيجة لذلك ، أنه يمكنني أيضاً أقول إلى أتحدث عنها <sup>(٢)</sup> .

[١٠] ماذا يفعل « كامو » و « مالرو » و « كوستلر » و « روسيه » <sup>(٣)</sup> سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فالخلاوقات التي يصورونها في أدبهم إما في قمة السلطة وإما في السجين الانفرادي [الزنازات] في عشية الغد الذي سيلقون فيه حتفهم .

---

(١) Epicurisme أو النزعة الأبيقورية ، في اللغة العادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب الملذات والراحة والحياة البهجة ، مع ما يتبع ذلك من اللطف والافتتان في اختيار أنواع اللذة . وهذا المعنى نسبته إلى « أبيقور » خطأ في واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو في الحقيقة إلى الجد والقناعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) أي عن « سانت إكزوبيري » و « مالرو » .

(٣) David Rousset كاتب فرنسي معاصر ، يعنى في قصصه بصور المقومات الأساسية للمجتمع الحديث ، في ظواهره الجديدة المخلدة ، وفي مأساته التي يعيشها الإنسان الحديث في فترة الحرب الماضية ، ومن كنه : « عالم المسكرات » و « أيام موتنا » .

وأحداث الحياة المألوفة هي التعذيب وارتكاب القتل ، وحروب ، وانقلاب حكومات ، وعمل ثورى ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبعاً أن بعض الصائرات أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى بعبارة ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن لبعضها قوة التنبؤ ، وبعضها في خير وضع للكشف عن عقبى الأمر سلفاً ، إما لأن في يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفعى أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، ويظل تقوم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصدر تعالينا أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية . وهكذا تكون مسألتنا الفنية هي العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعى يتيح لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتخليطنا عن تخيل راوية يعرف كل شئ ، نحملنا التهمة في وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها . ويراد بذلك إدخال هذا القارئ في أنواع الوعى كما يدخل في طاحونة ، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تعلمنا من « جيمس جويس » البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الحام للذاتية بدون وساطة ولا مسافة ، مما يجرنا إلى إقرار واقعية ثالثة هي الواقعية الزمنية . فإذا نحن غمرنا القارئ ، دون وساطة ، في نوع من الشعور ، وإذا نحن أنكروا عليه كل طريق للتحقيق فوق هذا الشعور ، آنذاك لابد من فرض زمن هذا للشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده . فإذا جئنا ستة أشهر في صحيفة ، فإن القارئ يشب خارج كتابي . وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هي على الأخص غير قابلة للحل ، لأنه ليس ممكناً ولا مرجواً تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هي أن إشارتنا لنخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلاً من ساعة واحدة ، أو بساعة بدلاً من دقيقة ، يستلزم تدخل المؤلف ، كما يستلزم اختياراً متعالياً . وأنذاك ، تجب تغطية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة ، هي تأليف مظاهر خادعة ، وهي الكذب فنياً كي يكون المرء به صادقاً ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه ، تكون الموضوعية المطلقة - أى الحكاية بضمير الغائب التي تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات في

حياتهم الباطنة ، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث - مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . وبقينا . يمكن أن يزعم المرء - منطقياً - أن ثم ، على الأقل ، وعياً شاهداً ، هو وعي القارئ . ولكن في الحقيقة ، ينسى القارئ رؤية نفسه حينما يرى . وتحفظ القصة - بالنسبة له - ببراءة كبراءة غابة عذراء ، تثبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار .

[١٣] تساءلت أحياناً : لماذا كان الألمان يبقون علينا . وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء « لجنة الكتاب الوطنية » . وقد كنا ، بالنسبة لهم أيضاً ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم في معاملتنا معكوس القصد هنا : فانتشار صحفنا كان محدوداً جداً ، فلو أنهم قبضوا على « الوار » ؟<sup>(١)</sup> أو على « موريك » . لكان ذلك أكثر شؤماً على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركها يهيمسان بالحرية . وربما كان فضل رجال (الجستابو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة . لأنهم كانوا يضيّقون ذراعاً بما يأتي هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسلبيتنا المجردة . ولا شك أنهم قبضوا على « جاك ديكور » وأعدموه رمياً بالرصاص ، ولكنه لم يكن - بعد - معروفاً في تلك الفترة .

[١٤] انظر ، على الأخص قصة : أرض الرجال .

[١٥] مثل « همنجواي » ، مثلاً في قصته : « لمن تدق الأجراس ؟ »<sup>(٢)</sup> .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامه . ولكن هذا التحسن ، على الأخص ، وكما سنرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب ( المذيعاد ودار الخيالة والصحافة ) لم تكن لدى كاتب الماضي ، ومن لا يستطيع ألا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش في الضيق : يقول « جوليان بلان » ( مقالة عنوانها : شكايه كاتب ، في جريدة الكفاح Combat ) ، في ٢٧/٤/١٩٤٧ ( « من أندر النادر أن أجدهم قهوة أشربها . أو أن أجدهم لفائف الدخان مايكفيني . وغداً لن

---

(١) Paul Eluard ( ١٨٩٥ - ١٩٥٢ ) من أرق شعراء فرنسا وأعظمهم ، بدأ سربالياً ، ثم انفصل عن هذه الجماعة - وله دواوين شعر كثيرة ، منها : « الراجب والقلق » ( ١٩١٧ ) و « عاصمة الألم » ( ١٩٢٦ ) و « الحقيقة المباشرة » ( ١٩٣٢ ) و « الأيدي الحرة » ( ١٩٣٧ ) .

(٢) هي قصة الكاتب « إرنست همنجواي » والقصه مترجمة إلى العربية .

أصع زبدا على ما آكل من خبز ، والفوسفور الذى يعوزنى ينكلف نفقات باهظة عند الصيدلين . . . منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لى خمس عمليات خطيرة . وستجرى لى عملية سادسة أخطر منها فى هذه الأيام . ولأنى كاتب - لست ممن يجوزون امتيازات الضمان الاجتماعى . ولى امرأة وطفل . . . ولا تذكرنى الحكومة بخير إلا تطلب منى ضرائب فادحة على حقوق التافهة فى التأليف . . . وعلى أن أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستشفى . . . وأين « جمعية رجال الأدب » و « صندوق ادخار الآداب » ؟ الجمعية الأولى تدعم مساعى ، أما الثانى فقد أهدى لى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك . . . لئلا يترك ذلك عابرين »

[١٧] ولكن باستثناء « الكتاب » الكاثوليكيين طبعاً . أما المزعومون كتاباً شيوعيين فسأحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لأجد صعوبة فى قبول الوصف الماركسي للقلق « الوجودى » . حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندهم أن الوجودية - تشفى فى شكلها الحاضر - عن تحلل البرجوازية ، وأصلها برجوازي . ولكن إذا استطاع هذا التحليل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعى البرجوازي . أو على أنها من التصورات للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للربة . لأن إمكانيات اختياره محصورة فى أضيق حدودها .

[٢٠] فى الأدب الشيوعى فى فرنسا لا أجد إلا كاتباً واحداً ذا وجهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشيطان .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة « هوجو » ؛ وفى فترة أحدث . نشروا أعمال « جيونو »<sup>(١)</sup> الأدبية فى بعض القرى .

[٢٢] أستثنى محاولة « بريغو » ومعاصريه الخفيفة . وقد تحدثت عنها سابقاً .

---

(١) Jean Giono من كتاب القصة والمسرح الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٥ ولى بعض قصصه وصف لحياة الرعاة والحياة الفطرية والشعرية الجميلة ، وفى بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها ، وبخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : « الرابية » ( ١٩٢٩ ) و « القطيع الكبير » فى حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ - و « جندي اللصبة فوق السطح » فى حوادث الكوليرا عام ١٩٤٨ - ومرسحته الرعوية : « تأثر الحب » ( ١٩٣١ ) نرى الزلوع .

[٢٣] هذا التناقض موجود في كل مكان . وبخاصة في الصداقة الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء : فأين هم ؟ إن الذين أحس نحوهم بخيانة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعي . وهم الذين يشتدون في الحملة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » بما لها من سلطة الحرمان ، لاتزال تتدخل في الحب والصداقة ، في حين هما من علاقات شخص بشخص .

[٢٤] وفكرة الحرية : إن أصناف النقد المذهلة التي يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئاً . أهذا خطوهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهوري » . ضد الديمقراطية . وضد الاشتراكية . يتخذ في أعضائه قداماء الفاشيين وقداماء الغلاة في التعاون مع العدو . وقداماء أعضاء القوة المتعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكي الفرنسي ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهوري » . فإذا كنت ضده فأنت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولكنها الحرية كما هي عنده « هيجل » أى افتراض الضرورة ؛ وكذلك السيرباليون الذين هم جيريون . قال لي يوماً شاب عديم الفطنة : بعد مسرحتك : ( « الذباب » التي تحدث فيها حديثاً لا عيب فيه عن حرية « أورستس » . خنت - أنت - نفسك وختنتنا بكتابتك - : « الوجود والعدم » كما خنتنا بإخفاقك في تأسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية ) . قد فهمت ما أراد أن يقول : ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره . فهي تحرير . وهذا ما أريد ، ولكنها تحرير لأجل الاستعباد كل الاستعباد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان المستعمرين الأمريكيين من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فإذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً أسود ، أليس هو حراً ؟ وبعد أن يشتريه : أليس حراً في استخدامه ؟ والحجة باقية ، ففي عام ١٩٤٧ ، ترفض مالك حوض للسباحة قبول دخول قائد يهودي . وبطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد في الصحف يشكو . وتنتشر الصحف احتجاجه . ثم تعقب عليه « عجيبة بلاد أمريكا » . فصاحب الحوض كان حراً في رفض دخول يهودي فيه . ولكن اليهودي . هو من مواطني الولايات المتحدة ، كان حراً في احتجاجه في الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر - دون تمييز - وجهتي النظر . وبعد ، فكل الأمريكيين أحرار . والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه المعاني المختلفة كل الاختلاف - ومائة غيرها - دون اعتقاد بوجود الاخبار سلفاً بالمعنى الذي يصفونه عليها في كل حالة .

[٢٥] لأنها .. شأنها شأن الروح - من نوع ماسميته في مكان آخر : « الكلية المسلوية الكلية » (الكلية المجزأة) .

[٢٦] يبدو لي أن قصة « الطاعون » <sup>(١)</sup> التي ظهرت حديثاً لألبير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التي تذيب - في الوحدة العضوية لأسطورة واحدة - كثيراً من الموضوعات النقدية والبناءة .

---

(١) La Peste قصة ألبير كامو ( ١٩١٣ - ١٩٦٠ ) ظهرت عام ١٩٤٧ ، وهي في ظاهرها السطحي وصف رائع لمدينة أصيبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لموقف الإنسان في المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره متعدد المعاني . وقد حولها مؤلفهما إلى مسرحية بعنوان : « حالة الحصار » ، صدرت عام ١٩٤٨ .



## فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
مقدمة المترجم .....	٣
مقدمة المؤلف .....	٧
الفصل الأول : ما الكتابة ؟ .....	٩
تعليقات المؤلف على الفصل الأول .....	٣٥
الفصل الثاني : لماذا نكتب ؟ .....	٤٠
تعليقات المؤلف على الفصل الثاني .....	٦٤
الفصل الثالث : لمن نكتب ؟ .....	٦٥
تعليقات المؤلف على الفصل الثالث .....	٦٣٨
الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧ .....	١٤٣
تعليقات المؤلف على الفصل الرابع .....	٢٢٨

رقم الإيداع ١٧٦٦/١٩٩٠

الترقيم الدولي X - ٠٣٤٣ - ٨ - ٩٧٧

مما يلي نهضة مصر



مطابق نیجہ مصر